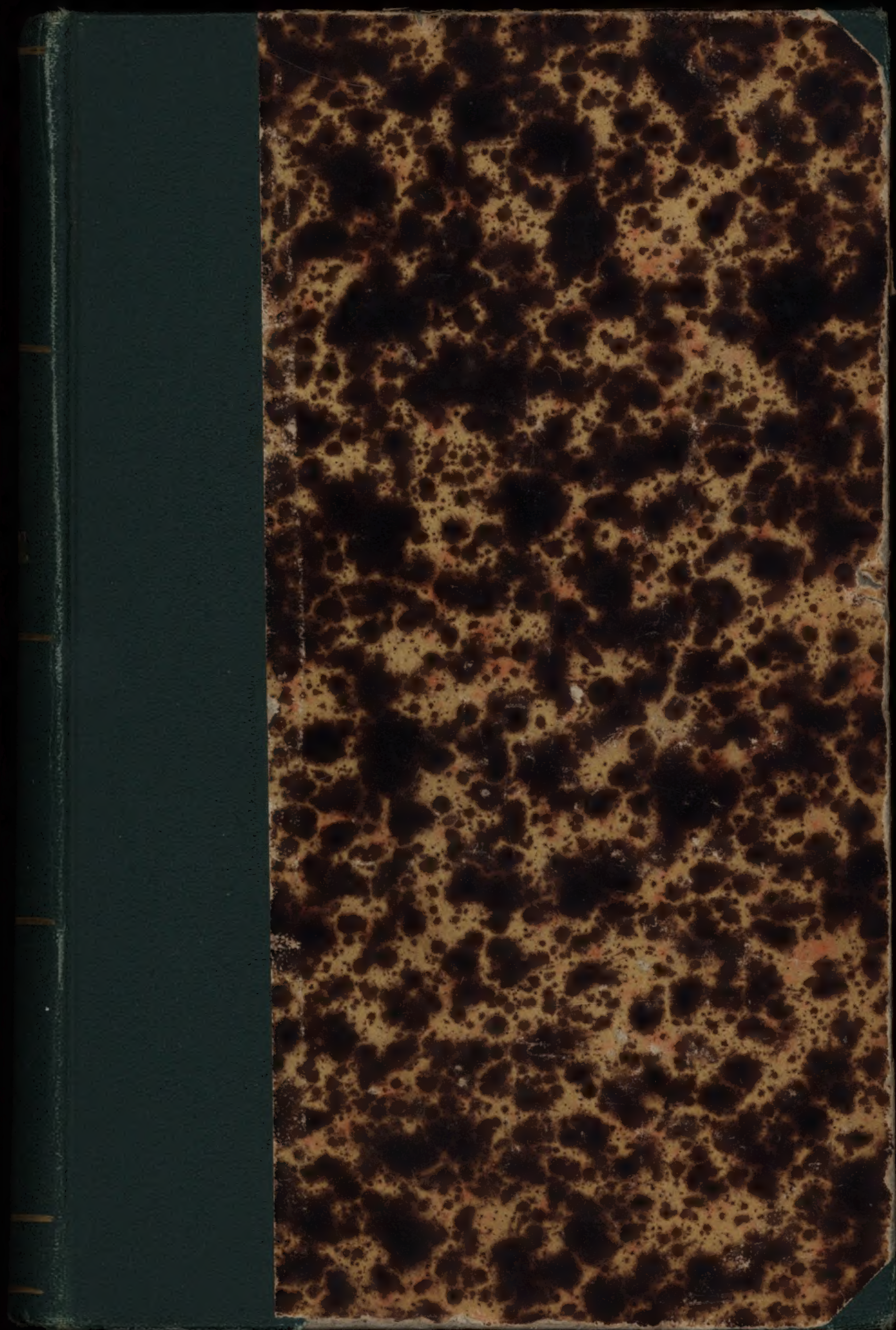


J. van Vloten.

MUSÉES DE LA HOLLANDE

AMSTERDAM

ET

LA HAYE

Nous avons restitué, suivant l'orthographe hollandaise et les signatures authentiques des artistes, leurs noms, habituellement défigurés dans toutes les publications françaises.

Cette correction onomatographique est utile, non-seulement pour faciliter les recherches de l'histoire, mais encore pour la constatation de l'originalité des tableaux. Un amateur, qui a toujours vu écrire Cuyp, Dow, Metzu, etc., ne doit-il pas hésiter devant des tableaux signés Cuijp, Dov, Metsu, etc., et croire ces signatures apocryphes ?

Pourquoi aussi dénaturer les prénoms ? pourquoi appeler Guillaume celui qui signe W, initiale de Willem?

Cette réforme, qui ne saurait plus guère être appliquée aux Italiens, naturalisés Français, est possible à l'égard des écoles du Nord.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Cie, 30, rue Mazarine.

MUSÉES DE LA HOLLANDE

AMSTERDAM

ET

LA HAYE

ÉTUDES SUR L'ÉCOLE HOLLANDAISE

PAR

W. BURGER

PARIS
Ve JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON
A BRUXELLES, CHEZ FERDINAND CLAASSEN
88, RUE DE LA MADELEINE

1858

INTRODUCTION.

On connaît assez bien l'histoire de l'art en Italie. Les historiens, les critiques, les voyageurs, les compilateurs, se sont attachés depuis trois siècles à l'examen de cette école qui attirait le regard, l'admiration, et même l'imitation de l'Europe entière. L'Italie est la mère — *alma mater* — de tous les peuples de civilisation latine, et de la France en particulier. C'est à l'Italie que le Midi et l'Ouest de l'Europe doivent non-seulement leurs arts, mais leur littérature, leur science, leur philosophie, leur religion et jusqu'à leur politique. Leurs origines sont là, et le sentiment, aussi bien que la raison, devait porter à l'étude de cette société brillante et féconde, qui revit toujours, à peine transformée, dans les sociétés modernes.

Il est donc arrivé, chose singulière! que, jusqu'à ces derniers temps, chaque peuple, même ceux de race germanique, était beaucoup plus éclairé sur la

tradition italienne que sur sa propre tradition. En France on sait par cœur le XVI[e] siècle italien, noms et dates, biographie et iconographie, mais on serait fort empêché d'écrire l'histoire des artistes et des chefs-d'œuvre de la Renaissance française.

Il est vrai qu'en France, récemment, on s'est pris de passion pour les vieux papiers. On rassemble, on classe, on compare, on interprète tous les documents qui peuvent aider à retrouver une histoire presque perdue. On la retrouvera. Et après ces piocheurs viendront les fleuristes.

Dans les pays du Nord, même mouvement d'érudition. En Hollande et en Belgique, les archivistes, les bibliophiles, découvrent tous les jours des traces intéressantes du passé!

L'Allemagne, la première, avait donné l'exemple de cette pieuse et patiente exhumation des ancêtres. Lorsque la collection des frères Boisserée eut remis en évidence les vieilles écoles du Nord, Friedrich Schlegel, Goethe lui-même, et la plupart des érudits allemands, malgré l'enthousiasme alors général pour les traditions grecque et romaine, commencèrent à redresser leurs grands artistes indigènes, couchés dans l'oubli. Et maintenant, après les efforts successifs de deux générations de savants, l'art du Nord

semble être éclairci dans ses origines, autant sans doute qu'il peut l'être.

Jusqu'au XVI[e] siècle, la Hollande, ainsi que les Flandres, se confond dans la famille du Nord; elle ne s'en distingue pas plus par son art que par l'ensemble de sa civilisation. Les artistes primitifs de la Hollande, comme les artistes primitifs des Flandres, appartiennent à ce groupe rhénan dont Wilhelm (1380) et Stephan (1410) furent les premiers maîtres à Cologne, dont les van Eyck, à Bruges, furent la plus haute expression, dont Lucas Jacobsz, à Leyde, Quentin Massys, à Anvers, furent les derniers représentants.

C'est la branche occidentale de la grande école germanique.

Aussi les auteurs qui ont refait l'histoire de l'ancien art allemand ont-ils compris dans le même cadre, avec les peintres du Rhin supérieur jusqu'à Bâle, les peintres du Rhin inférieur jusqu'à Leyde, ceux d'Utrecht et de Haarlem, ceux d'Anvers et de Bruges, — de tout le pays hollando-flamand (les anciens Pays-Bas) qui confine à la mer du Nord.

Si l'on est curieux de connaître cette période originelle de l'art hollandais, on peut feuilleter les savants écrits des Allemands, de plusieurs Belges, de

quelques Hollandais et de quelques Français. On y apprendra des noms et des dates, sur lesquels il y a plus ou moins de divergence, depuis Dirk Stuerbout, de Haarlem (1410–1470), jusqu'à Cornelis Engelbrechtsen, de Leyde (1468–1533), qui fut le maître de Lucas; jusqu'à Jan van Schoorl, ou Schoorel, né à Schoorl, près d'Alkmaar, en 1495, qui fut élève de Willem Cornelisz, à Haarlem, de Jacob Cornelisz, à Amsterdam, de Jan Gossaert de Maubeuge, à Utrecht, d'Albrecht Dürer, à Nürnberg, étudia en Italie les statues antiques et les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange et des autres artistes célèbres, visita l'Orient, fut conservateur du Belvédère à Rome, revint à Utrecht, eut de nombreux élèves, entres autres Martin Heemskerk et Antonie Mor, et mourut en 1562.

Ce van Schoorl, si mouvant et si aventurier, à la fois peintre, musicien, poëte, littérateur, linguiste, marque assez bien la transition entre la première époque, où les Hollandais gravitent autour des van Eyck, et la seconde époque, où ils vont se déformer au delà des Alpes.

Lorsque l'émigration se fut généralisée, l'art hollandais, l'art flamand, l'art allemand, disparaissent tous ensemble dans un pastiche banal des Italiens. Il

y eut encore, sans doute, des maîtres habiles, que chacun de ces peuples appela ses Raphaël ou ses Michel-Ange, mais qui ne comptent plus dans l'histoire de son art autochthone.

Le propre de l'homme est d'inventer, d'être soi et non pas un autre.

La troisième période de l'art hollandais concorde avec l'affranchissement religieux et politique, qui suscita en Hollande, au commencement du XVIIe siècle, une société nouvelle, étrange, distincte même des sociétés que le luthéranisme renouvelait sur d'autres points du Nord, et absolument incomparable au reste de l'Europe, comme l'est aujourd'hui la jeune société américaine, protestante et démocratique.

Les conditions topographiques de la Hollande contribuent à éclairer ce phénomène excentrique. Dans ce pays bas, — *hol land*, le mot le dit, — composé d'îles et de presqu'îles, de polders et de marécages, presque flottants sur la mer ou incessamment creusés par elle, rattachés à peine au continent ferme, — on se sentit à l'aise, une fois secouée toute autorité religieuse et politique, pour en faire à sa guise, les pieds dans l'eau ou sur la pointe d'une barque.

Si dans le monde physique on avait tout à créer

et à recréer sans cesse, même le sol, — dans le monde moral et intellectuel, on avait également tout à créer, puisqu'on venait de tout briser. On recréa tout, par un élan spontané du génie national.

Au milieu de cette crise, en quelque sorte généssiaque, le peuple hollandais fit des merveilles. Libre de pensée et d'action, aussi inventif que courageux, il eut alors son moment de fortune, de puissance et de gloire. Pendant que ses marins tenaient tête à l'Espagne, à l'Angleterre, à la France, pendant qu'ils allaient échanger les richesses autour du globe, le peuple hollandais bâtissait à la fois ses digues, ses bassins, ses ponts, ses chantiers, ses arsenaux, ses hôtels de ville, ses temples, ses écoles, ses bourses, ses marchés, ses hospices pour les orphelins et les vieillards, et mille édifices pour ses compagnies d'arquebusiers, ses sociétés scientifiques, ses corporations de travailleurs. Tout date de ce temps-là, non-seulement ses grands navigateurs et ses grands citoyens, mais ses grands poëtes et ses grands peintres.

Comment s'étonner que l'école hollandaise du XVIIe siècle, émergée ainsi tout à coup dans des circonstances si exceptionnelles, ne soit point de la même famille que les écoles du Midi, demeurées catholiques

et monarchiques, et qu'alors aussi elle se sépare de l'école flamande, avec laquelle précédemment elle avait eu un commun caractère?

Ce qui fait son originalité, son ingénuité, dans le sens du mot latin, c'est précisément qu'elle est le produit de sa spontanéité isolée. *Prolem sine matre creatam.* Virtualité singulière, dont ne furent point doués les autres pays protestants, lorsqu'ils eurent rompu leurs traditions de quinze siècles. L'Allemagne, un peu après la Réformation, n'eut plus d'art. L'Angleterre n'a eu des peintres nationaux qu'au XVIIIe siècle.

A cause de cette singularité peut-être, l'art hollandais du XVIIe siècle n'a pas été étudié par les peuples du Midi avec la même sympathie que les écoles mythologiques, chrétiennes ou païennes. Et surtout il n'a guère été compris. Les amateurs de l'Antiquité, ou du Moyen-âge, ou de la Renaissance italienne, ces trois grandes formes de l'art jusqu'ici, les sectateurs d'une orthodoxie traditionnelle quelconque, ont dû anathématiser l'originalité hollandaise, tantôt sous prétexte d'ignorance ou de déréglement, tantôt de bassesse et même d'immoralité, tantôt de fantaisie insensée, tantôt de naturalisme grossier; les uns au nom d'Apollon, les autres au nom du Christ, d'autres

au nom d'un idéal mystique, très-indifférent sans doute à la nature et à l'humanité[1].

Aussi n'a-t-on point cherché en France à faire l'histoire de cet art triplement maudit. Aussi ne connaît-on point la biographie de ces *naturalistes* et de ces *petits maîtres* dont les œuvres néanmoins se payent assez cher. Fouillez les bibliothèques, consultez les bibliophiles, il n'y a rien, en français, sur les Hollandais du XVII[e] siècle, ou si peu que rien : parmi les vieux livres, celui de Descamps, qui a copié les dates erronées et les contes ridicules de Houbraken et de Weyerman; quelques mauvaises compilations qui ont copié Descamps; parmi les publications récentes, on ne peut guère citer que des notices restreintes dans une *Histoire des peintres de toutes les écoles*[2], et le Catalogue du musée de Paris[3].

[1] L'histoire, la biographie, la critique, principalement la noble esthétique, sont d'accord, dans presque tous les livres français, pour caractériser avec un souverain mépris cette école étrangère aux règles italiennes, et qui a l'insolence d'interpréter la nature avec un sentiment particulier. M. Fortoul surtout a merveilleusement formulé cette antipathie mystagourique contre le *naturalisme* très-humain de l'école hollandaise.

[2] Paris, V[e] J. Renouard, 240 livraisons.

[3] M. Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, s'est arrêté après l'examen des écoles primitives :

savamment rédigé d'après les écrits d'Immerzeel, de Smith, de M. Waagen et autres *étrangers*.

Car, en hollandais, en allemand et en anglais, il y a, du moins, quelques livres qui renseignent assez complétement sur les œuvres de l'école hollandaise. A la vérité, la plupart des biographies y sont toujours fort obscures. Les archivistes et fureteurs ont encore beaucoup à trouver sur ce point-là.

Une histoire de l'art hollandais serait donc sans

« Pour les grands maîtres hollandais, à partir de l'année 1600, je ne puis même en dire un mot. Ils sont si nombreux que leur histoire demanderait 4 à 5 volumes. »

Quant à M. Viardot, qui a visité en détail presque tous les musées de l'Europe, et qui en a rendu compte dans une série d'excellents petits volumes, il s'est arrêté devant ce qu'il appelle « le ruisseau du Moerdyk, inventé sur les cartes actuelles. » Ce petit « ruisseau du Moerdyk » (l'embouchure de la Meuse, près du village de Moerdijk), « séparant la Hollande de la Belgique, » et qui est un bras de mer tout simplement, où flottent les vaisseaux à trois mâts, a été le Rubicon de M. Viardot. Mais il ne l'a point passé. Il a écrit cependant sur les musées de la Hollande quelques pages d'après des notes de M. Lamme, à ce que je crois. M. Lamme, beau-frère de MM. Scheffer, est conservateur du musée de Rotterdam.

M. Maxime Ducamp, dans des Lettres écrites de Hollande et publiées par *la Revue de Paris* (octobre 1857), a aussi parlé très-sommairement des musées d'Amsterdam et de La Haye. Nous citerons, dans le cours de ce travail, certaines de ses appréciations.

doute très-difficile aujourd'hui, presque impossible. Mais, en étudiant ce qui a été publié dans les langues du Nord, en étudiant surtout les œuvres de ces originaux au milieu de leur propre pays et des mœurs qui les expliquent, peut-être rassemblerait-on des éléments pour cette histoire. Assurément, on ferait jaillir des lumières nouvelles qui aideraient à voir dans leur véritable jour ces artistes si francs, dont plusieurs ont du génie, quelques-uns de la grandeur, ceux-ci de l'humour, ceux-là de la grâce, les uns une intarissable gaieté, les autres une mélancolie très-poétique, tous une couleur merveilleuse et une adresse incomparable.

De telles études ne sauraient avoir un plan régulier et bien proportionné. Elles devraient insister sur ce qui est peu connu, et passer sur ce qui l'est davantage, faire presque le contraire de l'histoire, qui dispose les matériaux déjà taillés et ciselés, laissant dans l'ombre les blocs informes et les détails indistincts.

Il faudrait s'attacher aux maîtres dont la biographie ou le talent demandent des éclaircissements nouveaux, comme Rembrandt, Jan Steen, Paul Potter, Metsu et autres; aux maîtres dont on ne soupçonne point le caractère, parce qu'on n'a jamais vu leurs

grandes peintures historiques, comme les Ravestein, Frans Hals, van der Helst, Ferdinand Bol, Govert Flinck, Jacob Backer et autres; aux maîtres rares, comme Adriaan Brouwer, Hobbema, Pieter de Hooch et autres; aux maîtres dont on sait à peine les noms, comme les Koninck, les de Keijser, Jan Hackaert, Nicolaas Koedijk et autres; décrire cependant aussi les œuvres de tous les maîtres de premier ordre, des Cuijp, des van Ostade, des van de Velde, des Ruijsdael, des Wouwerman, de G. Dov, Terburg, Frans van Mieris, etc.

Par malheur, les principaux musées de la Hollande, — le musée d'Amsterdam[1], le musée van der Hoop (aussi à Amsterdam), le musée de La Haye, le musée de Rotterdam, — ont des catalogues extrêmement insignifiants et même très-fautifs. Les collections particulières n'en ont point du tout; ni les hôtels de ville[2], palais, temples et autres édifices publics;

[1] Voir plus loin, p. 3.

[2] L'hôtel de ville d'Amsterdam, auquel appartiennent même 6 des principales peintures exposées au musée, possède environ 300 tableaux! la plupart cachés dans les greniers ou derrière des meubles et des tas de chaises. Il y a là des van der Helst, des Govert Flinck, des Jacob Backer, des Frans Hals, et toute la grande école du XVII[e] siècle, dans ses représentations historiques et civiques. J. van Dijk en avait publié

ni surtout les établissements fondés par des associations philanthropiques, patriotiques, scientifiques et autres. Ce qu'il y a là-dedans, personne ne le sait, même en Hollande. Et peut-être, pour en faire l'inventaire, n'aurait-on plus aujourd'hui d'autres ressources que des traditions verbales.

Au milieu de ces ténèbres, où il y a d'ailleurs des percées rayonnantes, — à défaut de documents écrits, les chefs-d'œuvre des maîtres, — je me suis risqué à tout hasard, me proposant d'aller avec simplicité du connu à l'inconnu, et prenant pour devise celle de Jan van Eyck : « *Als ik kan* » (*Comme je peux*).

J'ai donc étudié les musées et les collections particulières, les monuments publics et les fondations civiques dont les murailles sont encore illustrées par tant de témoignages du grand art d'autrefois. J'ai cherché à m'initier au pays lui-même, aux mœurs de ses habitants, à son histoire et à sa vie présente; car on ne saurait comprendre l'art sans la nature et l'humanité.

Aujourd'hui, je publie les deux principaux mu-

autrefois une description, quand ils ornaient l'ancien hôtel de ville, aujourd'hui le palais, sur la place du Dam. L'infatigable archiviste d'Amsterdam, M. Scheltema, vient, je crois, d'en dresser une sorte de catalogue, resté manuscrit.

sées, où j'ai essayé de rectifier les attributions, de relever les dates, de compléter les renseignements, et surtout d'apprécier comme ils le méritent, et par conséquent de faire aimer les maîtres originaux de la belle époque du XVIIe siècle.

Peut-être ce volume sur les musées d'Amsterdam et de La Haye sera-t-il suivi de publications analogues sur le musée de Rotterdam, sur le musée van der Hoop, à Amsterdam, sur les superbes galeries particulières, telles que celles de MM. Six van Hillegom et van Loon, du baron van Brienen, du baron Steingracht et autres, sur les hôtels de ville et les divers édifices publics qui sont également si riches en tableaux et en objets d'art.

MUSÉE
D'AMSTERDAM

MUSÉE
D'AMSTERDAM

Le musée d'Amsterdam ne date que du commencement de ce siècle, de l'époque où, sous la domination d'un roi étranger, l'ancien hôtel de ville, place du Dam, commencé l'année même de la paix de Munster, 1648, par l'architecte van Campen, fut métamorphosé en palais royal. Jusque-là, l'hôtel civique avait été lui-même une sorte de musée, comme sont certaines églises en Italie. C'est là qu'on allait voir le fameux Rembrandt et le fameux van der Helst, qui émerveillèrent tant le peintre anglais, Joshua Reynolds, lors de son *Tour in Holland* en 1781. C'est là qu'étaient exposées, dans les diverses salles de la Maison commune, les grandes représentations de l'histoire nationale au dix-septième siècle. Six de ces peintures, et des principales, sont aujourd'hui au musée ; les autres sont entassées dans le nouvel hôtel de ville, trop petit pour tant de trésors.

Le musée n'est point un édifice digne de sa desti-

nation. Mais, à Amsterdam, dans cet îlot factice, élevé sur pilotis, on n'a pas beaucoup à choisir pour l'emplacement. Faute d'autre local spacieux, et de terrain libre pour construire une véritable pynacothèque, on s'est contenté d'une maison ordinaire, appelée *Trippenhuizen*, enclavée entre d'autres maisons, au bord d'un canal, sur le *Kloveniers Burgwal*. La distribution intérieure n'a même pas pu être changée de manière à obtenir du jour. Ce sont encore des chambres à fenêtres latérales, au lieu de salons éclairés d'en haut.

Le cabinet des Estampes est au rez-de-chaussée, au bout d'un couloir orné de grisailles pâles et vides, signées et datées : Gerard de Lairesse, 1689. Un escalier sombre, où sont accrochées quelques peintures invisibles, conduit au premier étage : deux pièces seulement, et si basses, que, dans la principale, on a dû poser au niveau du parquet *la Ronde de nuit*, de Rembrandt, et *le Repas des arquebusiers*, de van der Helst. Dans la deuxième pièce, sont *les Syndics*, de Rembrandt, *les Régents*, de Karel du Jardin, de grands portraits, etc. Au second étage, quatre ou cinq autres pièces, également à fenêtres, et encore plus basses. Ni espace, ni lumière; et, outre que les tableaux sont mal placés et mal éclairés, ils sont toujours couverts d'une *buée*, résultant de l'humidité atmosphérique; de sorte qu'on ne les distingue que sous un voile et dans l'ombre !

Le musée est censé administré par une commis-

sion de quatre directeurs, mais en réalité par deux inspecteurs, l'un plus spécialement conservateur des estampes, l'autre des tableaux, MM. Klinkhamer et Engelberts, seuls fonctionnaires actifs, avec quelques rares surveillants. Les directeurs, qui sont des banquiers, des artistes et des amateurs, n'ont rien à faire, d'après les statuts mêmes de l'organisation. Les conservateurs ne peuvent rien faire à cause de l'insuffisance des fonds affectés à l'établissement. Si bien que ce magnifique musée reste *in statu quo*, sans aucune amélioration. Malgré la bonne volonté des savants conservateurs, il n'y a pas même de catalogue imprimé de la précieuse collection d'estampes, et de la collection de tableaux il n'y a qu'un mauvais petit catalogue de 30 pages, sans notices sur les peintres, sans renseignements sur les tableaux, ni description, ni signatures, ni provenances, pas même les dimensions[1].

[1] Depuis que ce livre est à Paris entre les mains de l'imprimeur, il a paru — il vient de paraître — un nouveau catalogue *(en hollandais)* qui correspond enfin à l'importance du musée d'Amsterdam. Ce catalogue est fait sur le plan de celui de Paris, et contient, de plus, comme celui de Vienne, les fac-simile des signatures, que nous avions relevées nous-mêmes avec tant de peine. Nos observations et nos critiques sur l'ancien catalogue ne sont donc plus qu'un souvenir, qui fera valoir d'autant le nouveau travail publié par la commission d'Amsterdam. Nous regrettons toutefois de n'avoir plus été à temps de modifier certains passages de ce livre. Dans l'impossibilité de remanier toute la composition typographique, nous avons pris le parti

Ce catalogue de tableaux (en hollandais et en français, 1855) contient, sous le titre d'École hollandaise, parmi laquelle sont mêlés les Flamands, 344 numéros ; — sous le titre d'Écoles diverses, 18 numéros : sept noms d'Italiens, trois noms d'Espagnols, deux noms d'Allemands, un nom de Français ; — et, sous le titre de Maîtres inconnus, 40 numéros, presque tous portraits.

Un nouveau local, un nouveau classement des tableaux, un nouveau catalogue détaillé, voilà ce qu'il faudrait d'abord pour l'honneur de la Hollande artiste, qui devrait avoir à cœur d'éclaircir et de vulgariser l'histoire de sa glorieuse école du dix-septième siècle.

L'examen complet et sérieux du musée d'Amsterdam dans ses conditions actuelles est donc très-embarrassant.

J'ai eu envie d'abord de refaire le catalogue, tableau par tableau, en suivant l'ordre alphabétique et

de laisser le texte tel quel, en ajoutant seulement quelques notes explicatives ou complémentaires.

Nous sommes heureux, d'ailleurs, que les rédacteurs du catalogue aient utilisé beaucoup de nos remarques et critiques, que nous avions communiquées à M. Engelberts, et que le nouveau catalogue nous donne raison sur le faux van Balen, porté aujourd'hui, conformément à nos indications, à van der Venne, sur les faux van Eyck et les faux Brouwer, qui ont disparu, et sur une foule de points que nous signalerons en note dans le cours de ce livre.

le numérotage; ce serait assurément la forme qui se prêterait le mieux à la rectification des dates fausses, accolées aux noms des peintres, à la rectification des attributions bien souvent erronées, à l'adjonction nécessaire d'une foule de documents; mais un pareil travail n'intéresserait qu'un petit nombre de critiques et d'amateurs, et serait fort ennuyeux pour la plupart des artistes, à qui suffit la description des œuvres saillantes.

Faire une simple promenade au milieu de tant de belles choses, et noter au hasard ce qui frappe le plus, serait une autre méthode plus aisée et plus amusante sans doute, mais peu instructive, quand ce musée d'Amsterdam offre tant d'éléments pour étudier dans son ensemble l'école hollandaise.

Afin de concilier l'intérêt pittoresque, la vivacité de l'impression, et un certain ordre historique, le mieux peut-être sera d'aller droit aux grands maîtres et de grouper autour d'eux leurs disciples et imitateurs, ensuite les peintres qui se rattachent au même genre ou à la même spécialité; par exemple Rembrandt, van der Helst et les peintres de grandes compositions; Gerard Dov et les petits maîtres précieux; Adriaan van Ostade, Jan Steen et les peintres de mœurs populaires et comiques; Terburg, Metsu et les peintres de mœurs élégantes; Aalbert Cuijp et les peintres d'animaux; Jacob Ruijsdael et les paysagistes; Willem van de Velde et les peintres de marine, etc. Classification tout arbitraire; mais l'ordre

strictement chronologique a l'inconvénient de rompre la filiation d'une même famille d'artistes, et l'ordre alphabétique, dont le seul avantage est de faciliter les recherches dans une nomenclature, n'est que le désordre systématisé.

Courons donc tout de suite devant le tableau le plus célèbre du plus célèbre peintre hollandais, devant *la Ronde de nuit*, de Rembrandt.

Rembrandt. — *La Ronde de nuit* occupe, de haut en bas et de travers en travers, tout le lambris droit de la salle principale du musée et reçoit la lumière par les fenêtres à gauche. Ce tableau singulier, avec ses vingt-trois figures entières et de grandeur naturelle, produit un effet absolument imprévu. Comme il est posé sur une simple petite estrade en bois, qui ne l'exhausse que de quatre ou cinq pouces au-dessus du parquet, comme les pieds des personnages du premier plan touchent le bord inférieur du cadre, toute cette foule mouvementée semble se précipiter en avant, marcher dans la même pièce que le spectateur et venir vers lui. Au bout de quelques minutes, l'illusion est telle, qu'on vit avec eux comme avec des personnes naturelles.

Chose étonnante, que cette peinture, la plus fantastique qui existe au monde, sans aucune comparaison, soit en même temps la plus réelle!

Tous ceux qui voient pour la première fois *la*

Ronde de nuit sont d'abord atterrés[1] et tombent assis sur un grand divan posé en face, au milieu du salon. Ils restent là un moment, stupéfaits et silencieux, puis ils s'enhardissent et s'approchent à la rencontre de l'homme noir et de l'homme jaune qui s'avancent en tête de la bande.

L'homme jaune est de taille ordinaire, un peu courte même (Smith l'appelle : *a short man*), et l'on peut se mesurer à lui, front contre front, œil contre œil, pied contre pied.

L'homme noir est plus grand, et d'une prestance très-majestueuse dans sa simplicité ; c'est pourquoi, sans doute, presque tous les écrivains français, qui n'ont jamais bien compris le sujet de la composition, appellent ce brave homme : *le bourgmestre*[2]. Mais c'est le chevalier Frans Banning Kok, ou Cock, ou Coux, seigneur de Purmerland et Ilpendam, alors capitaine d'une compagnie de la garde civique, plus tard colonel, et commandant en chef toute la garde bourgeoise d'Amsterdam. A la vérité, il ne porte point d'*uniforme* militaire, et il n'a pour arme qu'une épée à long pommeau, suspendue à une large écharpe rouge,

[1] « C'est peut-être le tableau le plus étrange que j'aie vu, et j'en ai vu beaucoup, » dit M. Maxime Ducamp, dans la *Revue de Paris*, octobre 1857. .... « Il étonne, il éblouit, il écrase.... La couleur est étourdissante, elle aveugle, elle est poussée aussi loin que possible, etc. »

[2] Par exemple, feu M. Gustave Planche, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* (juillet 1853).

brodée d'or. Sur son pourpoint noir est rabattue une large fraise plissée; culotte courte, noire; bas bruns. Ses souliers haut montants sont ornés de rosettes en ruban noir. Il est coiffé d'un chapeau noir, souple, à grands bords. Sa barbe est taillée à la mode Louis XIII. Il s'en vient de face, la main droite gantée appuyée sur une longue canne. La main gauche, étendue en avant et vue en raccourci par le bout des doigts, fait un geste de conversation; car il cause avec l'homme jaune, qui l'écoute en tournant vers lui la tête de profil.

Celui-ci est le lieutenant de la compagnie, Willem van Ruijtenberg, seigneur de Vlaardingen. Il porte un pourpoint de riche étoffe couleur citron, et brodée d'or, une ceinture blanche, des hauts-de-chausses avec rubans aux genoux, des bottes à chaudron, couleur chamois, avec des éperons d'or, des gants safran glacés de gris. Son chapeau de feutre jaunâtre est orné d'un cordon en pierres précieuses et de longues plumes blanches qui flottent en arrière. Sa main droite est posée sur sa hanche; sa main gauche tient horizontalement une pertuisane dont la houppe est bleue et blanche, dont le manche est guilloché par des clous de métal.

Ces deux personnages principaux sont détachés un peu en avant des autres, vers le milieu de la toile.

Derrière eux s'agite la troupe des arquebusiers sortant en désordre d'une arcade sombre, précédée d'un perron. L'un, au bas des marches, à la droite

du capitaine et presque sur le même plan, marche en chargeant son arquebuse; il est tout écarlate, sauf des bas couleur tabac d'Espagne et une plume orange sur son chapeau pourpre; sa poudrière, longue corne suspendue à une chaîne de métal, est portée par un gamin, affublé d'un casque, et qui court à son côté, faisant glisser sa main sur une rampe en fer, qui aboutit sans doute à un escalier par où va descendre toute la compagnie.

C'est le bord extrême du tableau, à gauche du spectateur.

Au-dessus du gamin, un homme casqué et tenant perpendiculairement sa longue hallebarde, un des sergents peut-être, est assis sur une balustrade en pierre, la cuisse droite allongée, et le pied perdu derrière l'homme rouge. Cette figure est un peu coupée par le cadre.

A l'autre extrémité du tableau, à droite, est le tambour Jan van Kampoort, aussi coupé en partie par la bordure; on ne voit que la moitié de sa bonne grosse tête[1], coiffée d'un chapeau à bords retroussés,

[1] M. Maxime Ducamp (*Revue de Paris*), préoccupé sans doute de je ne sais quel idéal italien, n'aime pas beaucoup ce tambour, « homme déjà vieux, à la face épatée, un buveur sans doute, pour ne pas dire un *ivrogne*,.. » ni le capitaine, « laide figure, rouge et enluminée malgré sa maigreur,... etc. » — Cette antipathie contre la *grossièreté* du style de Rembrandt est d'ailleurs endémique chez presque tous les écrivains français : « *La Ronde de nuit* allait bien au génie réaliste et quel-

et son bras droit qui frappe la caisse, vivement éclairée.

Un peu au-dessus de lui, un des sergents, sa hallebarde sur l'épaule gauche, étend le bras droit par un signe de commandement ; vêtement noir, large fraise tuyautée, grand chapeau noir avec un haut panache de plumes brunes ; tête sérieuse et superbe.

Toute cette droite du tableau, entre le lieutenant et le tambour, est dans le clair-obscur. On y aperçoit, derrière l'épaule du lieutenant, un homme casqué qui tient en joue son arquebuse comme s'il allait tirer ; au-dessus de la main du sergent, un homme en chapeau rond à plumes droites, en costume gris verdâtre ; quelques autres têtes en casque ou en chapeau ; et au-dessus d'eux une forêt de piques ; il y a encore beaucoup de monde qui vient par là. — Contre le tambour aboie un chien perdu dans l'ombre.

Le cœur de la composition, où se concentre surtout l'effet lumineux qui balance l'importance des deux principaux personnages, est entre le capitaine et l'homme rouge.

C'est d'abord un jeune arquebusier qui fait un brusque écart derrière le capitaine ; on ne voit de lui qu'une jambe allongée de profil et une partie de son

que peu *grossier* de Rembrandt, dit M. Viardot (*les Musées de Hollande*)... Le sujet n'exigeait que la vérité *vraie*, sans *noblesse*, sans *idéal*, sans *expression*... pure et simple reproduction des choses matérielles... etc. »

casque orné de feuillages; mais, entre les têtes du capitaine et du lieutenant, paraît le bout de son arquebuse avec le flamboiement du coup qui vient de partir; un homme en toque brune à crevés cherche à écarter l'arme.

C'est, sur la première marche du perron, une petite fille, le corps de profil à droite, la tête de trois quarts, couronnée de pierreries, grosses perles aux oreilles, pierreries et diamants à sa pèlerine d'un ton indescriptible vert jaune bleuté, à sa ceinture où pendent une sorte d'aumônière et un coq mort. Tout cela, en lumière folle, éclate, éblouit, entre l'homme noir et l'homme rouge, sur le fond sombre.

Derrière la chevelure dorée de cette singulière petite fille, bien mystérieuse au milieu de son rayon de soleil, on finit par distinguer une joue, un bout d'oreille et un coin d'œil; c'est un petit garçon qui est là et qui accompagne la blondine. Il y a des peintres qui ont copié le tableau sans avoir jamais découvert ce bambino. Car la petite fille est si radieuse qu'elle éclipse autour d'elle tous les objets.

C'est comme ça quelquefois dans la nature : quand un vif coup de soleil frappe sur un point et l'illumine, tout l'entourage échappe à la vue; quand on entre subitement dans une pièce très-éclairée de lustres et de girandoles, on ne voit d'abord que la lumière.

Au-dessus de cette fantasmagorie se dresse le porte-drapeau, Jan Visser Cornelissen; pourpoint, ceinture et manteau, d'un vert bleu gris, brodés et bordés

d'or, large chapeau gris à plumes blanches et brunes; il tient haut son vaste étendard, et sa tête vue de face domine toutes les autres.

Entre les têtes qui s'échelonnent à ce troisième plan, on remarque encore, au-dessus du capitaine, celle d'un homme en pourpoint bleu, avec un haut chapeau gris à plumes vertes, attachées au cordon d'or par une pierrerie; au-dessus de l'homme rouge, une belle tête d'homme à barbe, avec un large col blanc uni et un chapeau à grands bords retroussés; deux ou trois autres têtes d'hommes casqués; puis, le reste s'éteint sous les profondeurs de l'arcade; au sommet du pilier droit qui la supporte, on devine seulement un grand écusson sculpté. C'est sur cet écusson que sont inscrits les noms du capitaine, du lieutenant, du porte-drapeau, des deux sergents, du tambour et de onze arquebusiers, en tout dix-sept noms. Mais, pour les lire, il faut une échelle d'abord, et ensuite une loupe, car les caractères sont presque indéchiffrables dans ces ténèbres.

La signature, tracée au contraire dans des flots de lumière, est aussi assez difficile à lire et même à trouver. Elle est sûr la première marche du perron, entre le pied de la petite fille et la jambe du jeune arquebusier qui tire son arme. Cette signature, en pleine pâte écrasée ensuite par des touches superposées et un dernier glacis de bistre et d'ambre, porte : *Rembrandt, f.* 1642. le *d* et le *t* presque confondus. Rembrandt, puisqu'il est né en 1608, n'avait donc que trente-quatre

ans lorsqu'il termina ce chef-d'œuvre. Il est vrai qu'il avait déjà fait, dix ans auparavant, un chef-d'œuvre d'un autre genre, *la Leçon d'anatomie,* qui est de 1632.

Et maintenant, que font tous ces hommes? d'où viennent-ils? et où vont-ils?

Nous savons déjà qui ils sont : la compagnie d'arquebusiers du capitaine Cock, et il est entendu que toutes les têtes principales sont des portraits d'après nature.

Ils viennent de leur *doele,* ou *doelen,* du local de leur corporation.

Toutes les gildes professionnelles, toutes les associations civiques, toutes les compagnies d'arquebusiers et d'arbalétriers avaient leur maison où elles se réunissaient pour leurs affaires communes ou pour leurs plaisirs. Les maisons des tireurs à l'arquebuse ou à l'arbalète s'appelaient *Doelen,* qui veut dire tir. La grande arcade sombre est une porte intérieure de l'établissement. Le lieu où ils sont est encore une vaste salle intérieure, d'où ils vont sortir en plein air par l'escalier qu'on devine à gauche.

La lumière est pourtant si bizarre, si phénoménale au premier aspect, qu'on a souvent pris cet effet pour un effet de nuit, et c'est là sans doute ce qui a contribué à faire baptiser le tableau du nom absurde : *la Ronde de nuit.*

Mais, quand on a bien étudié et bien compris la

composition, on constate que cette lumière, à laquelle le génie du peintre a donné assurément un caractère magique, n'en est pas moins très-juste et très-naturelle. Elle vient de gauche, par de hautes fenêtres qu'on ne voit pas dans cette sorte de halle aux voûtes extrêmement élevées, comme l'indique l'immense arcade dont le sommet est rasé par le cadre. La scène se passe « *in a lofty hall,* » ainsi que l'a très-bien dit Smith. C'est donc la lumière du soleil, du plein soleil, inondant les points sur lesquels ses rayons frappent par les ouvertures ; ce qui fait paraître plus sombres les espaces où ne glissent pas directement les rayons.

La direction de la lumière est nettement déterminée par une bizarrerie qui saute aux yeux et que tout le monde remarque : la main avancée du capitaine, se trouvant dans le rayon solaire, fait une silhouette en pénombre sur la basque de la casaque jaune-clair du lieutenant qui est à droite ; et en observant toutes les parties du tableau, tous les groupes, tous les détails, il n'y a pas une seule contradiction à cet indice. Tout est correctement éclairé de gauche à droite, un peu de haut en bas, un peu d'avant en arrière [1].

[1] Faute d'avoir compris le sujet de la scène et le lieu où elle se passe, M. Ducamp, que nous citerons encore parce qu'il est le dernier critique français qui ait écrit quelques pages sur les musées de la Hollande, déclare que « la façon dont Rembrandt a distribué la lumière dans cette toile est tout à fait arbitraire... Le vrai soleil du tableau, l'astre éblouis-

Mais où vont-ils en pareille cohue, avec cet air de fête et cette joyeuse animation? Là-dessus on a essayé des explications diverses.

L'auteur de l'*Histoire d'Amsterdam*[1], Wagenaar, rappelle que, dans l'année où fut peint le tableau, « le 14 mai 1642, il avait été ordonné que la milice bourgeoise se tînt prête pour une revue le soir du 29, sous peine de 25 florins d'amende... C'était à l'occasion de la visite du prince d'Orange qu'on attendait avec la fille de Charles Ier, roi d'Angleterre, la princesse Mary, qu'il venait d'épouser. » Le tableau représenterait donc le moment où le capitaine Frans Banning Cock et ses arquebusiers quittent leur doele « pour aller à la rencontre des illustres voyageurs. »

Cette interprétation a été adoptée par un auteur

sant qui projette ses lueurs et d'où rayonne une lumière essentielle... est une petite fille qui court... On n'est pas d'accord sur ceci, » ajoute M. Ducamp : « l'artiste a-t-il voulu représenter une scène de nuit ou une scène de jour? » — Quoique grand admirateur de Rembrandt, M. Ducamp fait beaucoup de réserves, et même beaucoup de critiques sur *la Ronde de nuit*, qui « manque de charme et de sérénité; » il y trouve « des exagérations inutiles en la brosse, des effets conquis à force de recherches, des négligences intentionnelles, il est vrai, mais blâmables... Rembrandt semble presque en décadence sur lui-même, car l'exagération outrée n'est souvent que de la faiblesse... Rembrandt a été payé par un certain nombre de miliciens pour faire leurs portraits. Trop emporté par ses rêveries de clair-obscur, il n'a point donné à son tableau la coloration que le sujet exigeait... etc., etc. »

[1] *Beschrijving van Amsterdam*, etc.

anglais, M. Nieuwenhuis, dans son livre publié à Londres, en 1834, et par bien d'autres. Mais cela, néanmoins, n'est qu'une conjecture, que repousse M. Scheltema dans son savant travail sur Rembrandt (Amsterdam 1853). Selon lui, et selon nous, les arquebusiers s'en vont tout simplement tirer au but, quelque part, hors de la ville, et la petite fille avec son coq porte peut-être un des prix des vainqueurs.

De toute façon, il serait donc mieux de nommer le tableau : *la Sortie des arquebusiers*. Mais comment changer un nom depuis si longtemps populaire dans toutes les langues ? Les Hollandais eux-mêmes appellent leur chef-d'œuvre de Rembrandt : *de Nachtwacht;* les Flamands : *te Nightguard;* les Anglais,— Reynolds en 1781, Smith en 1836, etc., — *the Nightwatch;* les Français, au dix-huitième siècle, l'appelaient : *le Guet, la Garde de nuit, la Patrouille de nuit;* et aujourd'hui le titre consacré est : *la Ronde de nuit*, quoiqu'il ne s'agisse point de ronde, ni de guet, ni de garde, ni de patrouille, et qu'il fasse plein jour.

La Ronde de nuit, sans qu'on sache précisément pour qui elle a été peinte, ni où elle fut placée primitivement, — sans doute dans le doele de la compagnie du capitaine Cock, — se trouvait, dès le commencement du dix-huitième siècle, à l'ancien hôtel de ville, dans la petite salle du conseil de guerre, qu'elle a quittée seulement vers 1808, pour passer au musée.

Il y a plaisir à rencontrer des tableaux qui n'ont été

remués que trois fois en trois siècles, qui n'ont jamais subi le caprice des possesseurs successifs et que la patte des restaurateurs n'a point maculés. *La Ronde* a pourtant été restaurée à diverses reprises, et tout récemment, en 1852, mais avec une habileté discrète, par M. N. Hopman, d'Amsterdam. Elle est d'ailleurs dans un état parfait de conservation, quoique, dès 1781, Joshua Reynolds, trompé sans doute par quelques chancis, ait prétendu que la pâte en était très-détériorée.

Une autre question, assez douteuse, est celle de savoir si ce tableau n'a pas été plus grand qu'il n'est aujourd'hui.

Une eau-forte de Lambert-Antoine Claessens, d'Anvers, plusieurs fois reproduite par la lithographie, ajoute, en effet, à la gauche du tableau, deux figures debout et qui regardent, derrière la balustrade sur laquelle est assis le sergent casqué; à droite aussi, la tête du tambour est entière, au lieu d'être coupée à moitié par la bordure; en bas, il y a un peu plus de parquet en avant du pied du capitaine; en haut, un peu plus de mur au-dessus du drapeau.

Un auteur très-consciencieux, qui écrivait, au dix-huitième siècle, la *Description artistique et historique de toutes les peintures de l'hôtel de ville*, etc.[1], J. van Dijk, a consigné dans son livre ce rensei-

[1] *Kunst en historiekundige Beschrijving van al de schilderijen op het Stadhuis van Amsteldam*, etc.

gnement : « Il est déplorable qu'on ait tant retranché de ce tableau, pour pouvoir le placer entre deux portes ; car il y avait à droite deux figures de plus, et à gauche l'homme au tambour était entier, comme on peut le voir sur le modèle authentique (l'esquisse originale), actuellement dans les mains de M. Boendermaker. » C'est sans doute d'après cette esquisse, originale ou non, dont on a perdu les traces, qu'a été gravée l'eau-forte de Claessens.

Un des directeurs du musée, vieil amateur qui a fait souvent lui-même, quoiqu'il soit banquier, d'excellentes copies des maîtres, et qui a vu *la Ronde* quand elle était encore à l'hôtel de ville, il y a plus d'un demi-siècle, M. Praetorius, m'a dit qu'il l'avait toujours connue telle qu'elle est encore à présent. La mutilation aurait donc été opérée, comme le rapporte van Dijk, au moment où le chef-d'œuvre fut installé dans la petite chambre du conseil de guerre.

Mais encore est-il sûr qu'il y ait eu mutilation ? Les deux figures en plus dans l'eau-forte de Claessens ne sont guère rembranesques ; et pourquoi ne retrouve-t-on pas la première esquisse, si précieuse, que possédait M. Boendermaker ? Smith, ordinairement si bien renseigné, et si enthousiaste de Rembrandt, ne signale, à la suite de *la Ronde de nuit*, qu'une « très-excellente *copie* en petit, attribuée à Rembrandt dans la collection Randon de Boisset, où elle fut vendue, en 1777, 7,030 francs ; attribuée aussi quelquefois à Gerard Dov. » Après avoir passé probablement dans

la collection de M. George Gillows, cette copie ou esquisse, sur panneau, était, du temps de Smith, chez M. William Brett. Elle a environ 2 pieds 1 pouce de haut, sur 2 pieds 8 pouces de large.

Quoi qu'il en soit de cette mutilation supposée, le grand tableau d'Amsterdam, que j'ai mesuré moi-même avec le conservateur, M. Engelberts, a maintenant 3 mètres 59 centimètres de haut, et 4 mètres 36 centimètres et demi de large[1]. Il n'a jamais été gravé, sauf l'eau-forte de Claessens, mais il a été lithographié, très-mal, plusieurs fois, et très-bien, tout récemment, par M. Mouilleron[2]. Ce qu'il faudrait de ce chef-d'œuvre, c'est une photographie, bien venue, si c'était possible avec de si merveilleuses dégradations des teintes et surtout avec des jaunes et des rouges dominants.

La France devrait aussi s'en donner une copie, de la dimension de l'original, de même qu'elle a des copies faites au dix-septième siècle, des Raphaël du Vatican, et une copie, par Sigalon, du *Jugement dernier* de Michel-Ange à la Sixtine. Il y a un peintre français dont le talent se prêterait peut-être à reproduire *la Ronde de nuit*, c'est M. Jeanron, qui a souvent copié des Rembrandt dans leur vrai caractère.

[1] Le nouv. cat. donne pour mesure : 3,59 de haut, et seulement 4,35 de large.

[2] On en trouve une gravure sur bois dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles,* à la biographie de Rembrandt.

La réputation de *la Ronde de nuit* est universelle. Les Hollandais, les Anglais, les Allemands, en ont écrit avec un enthousiasme prodigieux; les Français aussi l'estiment beaucoup sans doute, quoiqu'il n'y en ait dans leur langue aucune description exacte. M. Nieuwenhuis, dans son livre déjà cité, appelle ce tableau : une des merveilles du monde (*one of the wonders of the world*, et Rembrandt, le plus parfait coloriste qui ait jamais existé : *the most perfect colourist that ever existed*). Smith l'appelle une œuvre extraordinaire, unique, disant qu'il ne connaît aucune peinture plus parfaite comme clair-obscur, comme couleur, comme exécution. Très-embarrassé d'en faire l'estimation, il hasarde le chiffre de 6,000 livres sterling (plus de 150,000 francs). Mais, si aujourd'hui on mettait *la Ronde de nuit* aux enchères de l'Europe, elle approcherait du million, car assurément elle vaut bien plus que la belle *Vierge aux Anges*, de Murillo, payée, à la vente Soult, 615,300 francs.

Œuvre unique, en effet, que cette *Ronde de nuit*, et qui, malgré son originalité presque folle, rappelle trois ou quatre des plus grands maîtres : Corrége surtout, Giorgione et Titien, Velazquez. La petite fille lumineuse est comme Corrége, oui! dans les morceaux les plus radieux du peintre de Parme. Aussi cette analogie est-elle signalée par M. Waagen, de Berlin, et par les connaisseurs raffinés. L'homme rouge pourrait être de Titien ou de Velazquez; oui!

dans ces deux coloristes prestigieux, il n'y a point de tons plus fantasques et plus justes en même temps, comme éclat de lumière en certaines parties, ailleurs comme reflet de couleurs environnantes, ailleurs comme transparence de clair-obscur. Giorgione encore pourrait avoir peint cette étoffe écarlate, brisée par des demi-tons vigoureux. La manche à crevés du tambour rappelle tout à fait, par ses harmonies bronzines, le bras élevé de la *Fille du Titien*, qui porte un plat de fruits dans le tableau du musée de Berlin, et une cassette dans la répétition, provenant de l'ancienne galerie d'Orléans et appartenant à lord Grey. D'autres têtes, celle du sergent, au-dessus du tambour, celle de l'homme à barbe, au-dessus de l'arquebusier rouge, ont quelque chose de van Dijk, dans sa manière flamande, mais avec plus de solidité et de profondeur.

Chose étonnante! Rembrandt, qui fait quelquefois penser aux maîtres italiens et espagnols, n'éveille jamais le souvenir de Rubens. Ces deux voisins sont pourtant considérés comme étant de la même école par la plupart des écrivains français, qui souvent les rapprochent sous le nom commun de « grands Flamands, » ou de Néerlandais.

Il n'y a pas dans toutes les écoles deux peintres qui diffèrent plus l'un de l'autre que Rembrandt et Rubens : ce sont précisément les contraires : l'un est un peintre concentré, l'autre est un peintre étalé ; l'un cherche la simplicité caractéristique, l'autre une

somptuosité ambitieuse ; l'un ménage ses effets, l'autre les prodigue aux quatre coins de ses toiles ; l'un est tout en dedans, l'autre tout en dehors ; l'un est mystérieux, profond, insaisissable, et vous fait replier sur vous-même : toute peinture de Rembrandt, même connue d'avance par des descriptions ou des estampes, cause toujours, quand on la voit pour la première fois, une indéfinissable surprise ; ce n'est jamais ce à quoi on s'attendait ; on ne sait que dire ; on se tait et on réfléchit ; — l'autre est expansif, entraînant, irrésistible, et vous fait épanouir : toute peinture de Rubens communique la joie, la santé, une exubérance extérieure de la vie. Devant Rembrandt on se recueille, devant Rubens on s'exalte.

Grands magiciens tous deux, mais par des procédés absolument inverses.

Ils sont l'un à l'autre ce que sont chez les Italiens le Vinci et le Véronèse.

Pour qui connaît à fond Rembrandt, ce n'est point un paradoxe de dire qu'il a certaines qualités du Vinci ; que son tourment, comme celui de Léonard, est l'expression de la physionomie intime ; que ce caractère significatif il l'a cherché, trouvé et gravé, sur des types du Nord, comme Léonard sur les beaux types de l'Italie. Par ce côté-là, incontestablement, il a quelque chose du peintre de *la Joconde*. Ses analogues dans l'école italienne, on peut en convenir volontiers, sont cependant plutôt Corrége, Giorgione et Titien, que Léonard, de même que,

dans l'école espagnole, celui qui se rapproche le plus de lui, c'est Velazquez.

Quant à Rubens, il est le frère de Paul Véronèse, sauf aussi la différence des types. Leurs instincts, leurs méthodes, leurs résultats, leurs génies, sont les mêmes.

On n'a jamais remarqué que Rembrandt et Rubens n'ont eu aucune relation ensemble, quoique contemporains; car, s'il y avait trente ans de distance entre leurs âges, Rembrandt cependant conquit la célébrité presque dès son arrivée à Amsterdam en 1630, ou du moins dès 1632 après *la Leçon d'anatomie*, et Rubens ne mourut qu'en 1640. Les deux maîtres, qui n'étaient pas bien loin l'un de l'autre, d'Amsterdam à Anvers, auraient pu se connaître. Il y avait une circulation assez fréquente de l'école d'Anvers à celle d'Amsterdam, et réciproquement. Jan Lijvens entre autres, le condisciple, l'ami et le sectateur de Rembrandt, a aussi étudié sous l'influence de Rubens. Il ne paraît pas cependant que le maître flamand et le maître hollandais aient échangé aucun témoignage de sympathie. Rembrandt, il est vrai, dans sa précieuse collection, avait un carton d'esquisses de Rubens et un choix de gravures d'après Rubens, parmi ses œuvres de Raphaël, de Michel-Ange et des autres grands artistes; mais Rubens, qui possédait pourtant quelques Hollandais à côté de ses Véronèse et de ses Titien, n'avait pas le moindre croquis de Rembrandt. Peut-être le Flamand semi-

italianisé n'estimait-il pas à juste valeur son naïf et sauvage compère des Provinces-affranchies.

Le catalogue du musée d'Amsterdam ne donne que deux lignes sur le chef-d'œuvre de Rembrandt : « N° 228. La garde civique d'Amsterdam, connue et renommée sous le nom de la *Garde de nuit.* » C'est tout[1].

Le second tableau de Rembrandt au musée d'Amsterdam est intitulé dans le catalogue : « Les Syndics de l'ancienne corporation des marchands de drap à Amsterdam. » Les Hollandais le nomment : *de Staalmeesters*, les maîtres plombiers, ceux qui mettaient l'estampille, la marque de plomb scellé, ou la plaque de métal, pour constater dans la gilde des drapiers l'origine de la fabrication ou l'acquit de certains droits. Il provient du local de la corporation (nommé le *Staalhof*, dans la *Staalstraat*) et appartient, ainsi que *la Ronde*, à la ville d'Amsterdam.

Avec ces *Syndics*, qui sont datés de 1661, avec *la Ronde* (1642), avec *la Leçon d'anatomie* (1632), que nous trouverons au musée de La Haye, la Hollande, qui a perdu presque tout l'œuvre de Rembrandt, 500 tableaux, possède, du moins, précisément les trois chefs-d'œuvre caractérisant le mieux les manières successives du maître, ses trois manières,

[1] Le nouv. cat. en donne une description complète, avec une partie des documents qui s'y rapportent. — De même pour les *Syndics* (*de Staalmeesters*), qui suivent.

si l'on veut : la première, assez sobre, un peu froide, très-réelle ; la seconde, d'une originalité et d'une fantasquerie extrêmement poétiques ; la troisième, large et abondante, sûre d'elle-même, tout à fait magistrale. Le Louvre a un tableau de cette année 1661 : *l'Évangéliste saint Matthieu* (nº 406). A partir de cette date, Rembrandt n'a plus changé ; seulement il a un peu exagéré et alourdi l'ampleur de cette pratique, dans les années qui précèdent sa mort (1669).

La toile des *Syndics* a près de 9 pieds de large sur près de 6 pieds de haut ; je n'ai pas la dimension exacte ; Smith donne en mesure anglaise : 5 pieds 11 pouces de haut et 9 pieds de large[1]. Les figures, de grandeur naturelle, sont vues jusqu'aux genoux. Les Hollandais nomment les compositions peintes dans cette proportion : *kniestuk ;* les Allemands : *kniestück ;* les Anglais : *kneepiece*.

Les syndics sont au nombre de cinq. Trois sont assis de l'autre côté d'une table qui occupe une partie du premier plan et coupe ces trois figures à la hauteur du buste. Cette table, couverte d'un gros tapis oriental, rougeâtre, déborde presque hors du tableau. L'homme assis à droite, le corps un peu de travers, tient de sa main gauche un sac posé sur la table, le sac des estampilles sans doute. Devant les deux au-

[1] Le nouv. cat. donne pour mesure : 1,85 de haut, sur 2,74 de large.

tres est un livre ouvert; l'un, la main renversée à plat sur les feuillets du livre, explique quelque chose à une assemblée qu'on ne voit pas; le troisième tourne de la main un feuillet. Tous trois regardent en avant, et avec des expressions variées, vers cette réunion de leurs confrères qui sont censés hors du cadre, à la place d'où précisément on contemple le tableau; si bien que ces braves syndics ont l'air de vous parler et de vous provoquer à répondre. Il faut que la discussion soit d'importance et assez animée; car celui qui tient le sac s'impatiente, on le devine à un léger froncement du sourcil, et il semble prêt à se lever pour s'en aller; celui qui parle cependant a l'air très-satisfait de ses arguments, et son voisin exprime sur sa physionomie : — Hein! qu'avez-vous à dire à cela? C'est sans réplique.

Tous trois, de même âge à peu près, autour de quarante ans, portent le même costume : pourpoint et petit manteau noirs, rabat blanc uni, grand chapeau à bords souples, et vaste perruque à longues boucles tombantes; car, hélas! depuis vingt ans, depuis l'époque de *la Ronde,* les costumes ont changé, les superbes costumes nationaux ont disparu!

Il se trouve que Rembrandt, durant sa carrière de peintre, a dû se conformer à trois *modes de la mode :* lors de son commencement, vers 1630, on portait encore les belles collerettes tuyautées et fermes en l'air, du seizième siècle; puis, la mousseline, perdant son empois, la fraise se rabattit, molle et plissée,

sur le pourpoint; ce qui conduisit au rabat uni, coupé carrément sur le sternum, à peu près comme celui des magistrats et procureurs d'aujourd'hui. En même temps s'introduisit l'horrible perruque Louis XIV.

La barbe aussi, en cette période, subit trois révolutions : à l'époque de *la Leçon d'anatomie,* il y avait encore des barbes entières, qui d'ailleurs tinrent bon chez certains excentriques et ne tombèrent tout à fait qu'à la fin du siècle ; mais déjà on se rasait un peu à la hauteur de l'oreille, et la mode était une barbe carrée descendant du menton, presque dans la coupe des Assyriens, tels que les représente leur antique statuaire. Le professeur Tulp (1632) et tous ses auditeurs ont la barbe taillée ainsi, excepté un seul qui a la barbe entière. Dans *la Rônde,* il y a quelques barbes entières, des barbiches carrées, et des moustaches avec la longue mouche Louis XIII. Chez nos trois syndics à perruque, la mouche est effacée, il ne reste qu'une légère moustache. Bientôt même, le rasoir enlèvera ces derniers poils. On voit que la *révolution* avait en Hollande les mêmes épisodes qu'en France.

La France a toujours donné le ton à l'Europe en ces graves matières de barbes et de perruques, de fraises et de paniers.

Nous en sommes donc là, en 1661, chez les Hollandais. La grande époque originale de la Hollande est déjà passée, et ne reviendra plus.

Le quatrième syndic est un vieillard assis dans un fauteuil à gauche, et vu presque de dos, la main droite appuyée sur le bras du fauteuil; mais il retourne la tête de trois quarts, avec une certaine hauteur assez fière, vers l'assemblée invisible, où semble être le foyer du débat. Il peut avoir environ soixante-dix ans. Vieillesse ne souffre pas volontiers contradiction. Il va sans dire que ce vieux rageur n'a pas adopté la perruque française et qu'il proteste par ses cheveux d'argent contre l'importation étrangère. A sa barbe blanche il a conservé non moins fidèlement la coupe en pointe. Son col aussi n'a pas pu descendre encore à la forme du rabat et se bifurque en avant sur deux ailes latérales. Une vive lumière frappe de gauche cette vieille tête caractérisée et en modèle tous les accents.

Le cinquième, jeune homme de vingt-cinq à trente ans, peut-être le fils du vieillard, à qui il ressemble un peu de loin, est naturellement, à cause de son âge, plus impatient que les autres, et il se lève à demi entre le vieux et celui qui parle. Son regard va chercher également une assemblée fantastique. Comme le père, il s'est refusé à la perruque; il se contente de ses cheveux naturels, et il a toujours la pointe de barbe au menton. L'un et l'autre sont d'ailleurs en noir et portent le même grand chapeau traditionnel que la perruque n'a point encore fait sacrifier à leurs trois compères.

Derrière ces cinq figures principales, rangées

presque sur le même plan, d'un côté à l'autre du tableau, une sixième figure, debout à quelque distance, regarde aussi en souriant. Cet homme, dont la physionomie est fine et caustique, a la tête nue et de longs cheveux tombant sur les épaules. C'est un des servants de la corporation.

Le fond est une espèce de boiserie qui lambrisse la pièce, et à laquelle, tout à fait à droite, au-dessus de l'homme au sac, est accroché un tableau représentant un vague paysage, où l'on distingue une tour. Au-dessus du tableau et d'une petite corniche est la signature : *Rembrandt, f.* 1661.

Il n'y a rien de plus : ces six figures, le gros tapis qui tient un quart de la toile et sert de repoussoir, et un fond de lambris uni et neutre.

Tout l'intérêt est dans ces têtes extraordinairement vivantes, et aussi dans l'ampleur prodigieuse de l'exécution, dans l'harmonie de la couleur, qui est la plus simple du monde : quatre notes seulement, qui se répondent et se font valoir, avec leurs dièzes et leurs bémols, dans une gamme brune : les chairs, têtes et mains, et les blancs sont glacés de bistre ; les cheveux et les fonds sont glacés de brun ; le tapis a du brun dans ses rouges ; les noirs ont des reflets bruns. Cela revient toujours à : ut, mi, sol, ut. Point de discord. Aucune disparate. Un seul effet. La lumière y est partout cependant et l'air y circule. Dans la représentation d'une scène réelle, la peinture ne saurait aller plus loin.

Smith, après avoir décrit assez inexactement *les Syndics*, en fait l'éloge suivant : « La largeur de l'effet, la puissance de la peinture, sont stupéfiants ; et telles sont l'énergie expressive et naturelle, les chaudes teintes de vie et de santé qui animent les divers personnages, qu'ils paraissent vivre et respirer... Ils ressemblent tellement à la réalité, qu'ils rendent froides et sans vie les œuvres d'art environnantes... etc. »

Les Syndics ont été gravés à l'eau-forte par J. de Frey, à la manière noire par R. Houston, et tout récemment au burin par M. Kaiser, sur une planche commencée par Couwenberg. Il y en a aussi beaucoup de lithographies.

L'ancien catalogue du musée d'Amsterdam, rectifié en 1850, attribuait de plus à Rembrandt deux tableaux : le portrait de Pieter van Uitenbogaard, inscrit aujourd'hui comme étant de l'école (n° 230), et la Décollation de saint Jean-Baptiste, aujourd'hui porté à Drost, sous le titre : *Hérodias acceptant la tête de saint Jean-Baptiste* (n° 69)[1].

Van Uitenbogaard, qui était receveur à Amsterdam, fut en effet un des amis de Rembrandt. Il lui rendit même quelques services à l'occasion de la série de tableaux peints pour le prince Frédéric-Henri. Rembrandt a gravé le portrait d'Uitenbogaard, à l'eau-

[1] Le nouv. cat. a transporté aux *Inconnus* le portrait de van Uitenbogaard et conservé l'*Hérodias* à Drost.

forte, et c'est cela peut-être qui lui a fait attribuer le portrait peint, du musée d'Amsterdam.

Cette peinture est très-belle, très-fine et très-forte, pleine d'expression. Elle n'accuse guère la pratique habituelle de Rembrandt, ni même celle d'aucun de ses élèves. Elle est d'ailleurs digne du maître, et très-embarrassante pour les plus profonds connaisseurs. Il ne serait pas impossible qu'elle fût de Rembrandt, dans une des périodes assez capricieuses de sa première manière, où il a recherché des effets et des pratiques si divers. Car il faut noter que, dès le commencement de son installation à Amsterdam, van Uitenbogaard était de son entourage assez intime.

L'*Hérodias* semble bien attribué à Drost. C'est une peinture extrêmement énergique, exagérant les contrastes d'ombre et de lumière et les brusqueries de la touche, qui caractérisent surtout la dernière période de Rembrandt. Or Drost, qui est né probablement en 1638, n'a pu être élève de Rembrandt que vers l'époque où le maître, après avoir rompu avec le monde, à la suite de ses malheurs en 1656, s'abandonna plus que jamais à la fougue de son talent.

Le tableau est en hauteur; les figures, de grandeur naturelle, sont coupées aux genoux. Le ton y est superbe, mais il a un peu noirci dans les demi-teintes.

Ce Drost est très-peu connu et très-rare. Le catalogue de Paris ne le cite point parmi les disciples et

imitateurs de Rembrandt. Le catalogue d'Amsterdam ne connaît pas son prénom, qu'il remplace par des points, et n'indique ni date de naissance, ni date de mort[1]. Le catalogue du musée de Vienne, qui possède deux tableaux de Drost : *Argus et Mercure* et *un Vieillard faisant lire un petit garçon*, l'appelle Gerhard, et ajoute qu'il vivait vers 1670. Smith l'appelle R. R. Drost, et dit qu'il mourut en 1690. Il ne signale de lui qu'un tableau « capital, » à la galerie de Cassel[2], et il explique la rareté des œuvres de ce maître, en supposant qu'à cause de la bravoure de leur exécution elles ont été souvent prises pour des originaux de Rembrandt et vendues comme tels.

Je ne crois pas qu'il y ait un autre tableau de Drost dans toute la Hollande, ni en Belgique, ni en France. Peut-être l'Angleterre en possède-t-elle quelques-uns ; mais, pour ma part, je n'en ai jamais vu dans les collections anglaises que je connais, à moins que la superbe *Adoration des mages*, de la galerie de M. Thomas Baring à Londres, au lieu d'être, comme on le suppose, une répétition par Rembrandt lui-même de l'*Adoration des mages*, de Buckingham Palace, n'ait été peinte par Drost dans l'atelier et

[1] Le nouv. cat. n'en sait pas plus long que l'ancien, et il enregistre le nom de Drost sans aucune date, ni renseignement quelconque.

[2] C'est une *Madeleine*, n° 379 du catalogue, où est enregistré, sans autre renseignement, le nom de Drost, mais précédé de deux N. N. au lieu des deux R. R. de Smith.

avec le concours de Rembrandt ; ce n'est pas impossible.

VAN DER HELST.— En face de *la Ronde de nuit*, et occupant tout le lambris à gauche dans la même pièce, est un autre chef-d'œuvre de la grande école hollandaise : *le Banquet des arquebusiers* (*de Schuttersmaaltijd*), par Bartholomeus van der Helst. Le catalogue d'Amsterdam ne lui consacre que deux lignes[1] : « N° 103. Le Banquet de la garde civique à Amsterdam, à l'occasion de la paix de Munster, en 1648. »

Ce tableau, rentoilé, je crois, assez récemment, a été aussi un peu restauré, mais avec beaucoup de légèreté et d'adresse, par M. Hopman. Il a environ 15 pieds de large sur 7 à 8 pieds de haut[2]. Il provient, comme *la Ronde*, de l'ancien hôtel de ville, où il ornait la grande chambre du conseil de guerre, vis-à-vis la place des Colonels, et, comme *la Ronde* et *les Syndics*, il appartient à la ville même d'Amsterdam.

La scène se passe dans l'antichambre du doele de Saint-George (*St. Joris Doele*). Là sont réunis à banqueter, en l'honneur de la paix, le capitaine Cornelis Jan Wits ou Witsen, le lieutenant Johannes van Waveren, et leur compagnie d'arquebusiers et d'arbalétriers.

Au coin droit de la grande table dressée dans la

[1] Le nouv. cat. lui a consacré trois pages, avec tous les détails nécessaires.

[2] Le nouv. cat. donne : 5,38 sur 2,27.

largeur de la toile, le gros capitaine Wits, assis de trois quarts, vêtu de noir, avec une cuirasse et une ceinture bleue. Il a les cheveux noirs, et un grand chapeau noir à plumes blanches. De la main gauche il tient appuyé sur sa cuisse un énorme hanap d'argent, ayant en guise d'anse une figure équestre de saint George, patron de la gilde ; cette « corne à boire » (*drinkhoorn*) est encore aujourd'hui conservée au cabinet de Curiosités de l'hôtel de ville d'Amsterdam. De sa main droite il serre la main de son lieutenant, assis près de lui, et tourné presque de profil. Échange de félicitations sur la paix, sans doute.

Le lieutenant van Waveren est aussi très-richement costumé : pourpoint et hauts-de-chausses gris perle, ouvragés d'or ; écharpe bleue, bas verts, bottes à chaudron, et des éperons. Son chapeau noir a des plumes brunes.

Derrière eux, trois hommes debout, dont un, le corps de profil et la tête de trois quarts, tient de la main gauche son chapeau gris à grandes plumes tricolores ; un quatrième porte une hallebarde ; au second plan, arrive une servante avec un large pâté surmonté d'un fantôme de dindon.

A l'autre angle de la table, à gauche du tableau, quelques convives assis boivent, et plusieurs hommes debout, armés d'arquebuses, conversent en avant d'une arcade communiquant avec l'intérieur du doele.

Entre ces deux groupes saillants, qui se contre-balancent aux deux extrémités de la composition, sont

trois figures, d'une réalité extraordinaire, et les plus remarquables avec celles du capitaine et du lieutenant.

Au milieu, et un peu en avant, le porte-drapeau, Jacob Banning, assis de trois quarts, la tête de face, les jambes croisées, son chapeau noir à plumes blanches pendant au bout de sa main droite. La main gauche tient le drapeau bleu illustré d'une image peinte, et dont le haut se perd dans le cadre. Il est tout vêtu de noir, avec une large ceinture bleue. Devant lui, un tambour sur lequel est un papier où sont écrits quatre vers du poëte Jan Vos [1].

A sa gauche, un homme assis, un des sergents à ce que je pense, pourpoint jaune citron, cuirasse, hauts-de-chausses gris, bordés d'or, bas rouges, bottes molles en buffle, une serviette étalée sur sa cuisse, tient à pleine main un os de jambon et se retourne vers un homme debout, qui, chapeau à la main, lui présente respectueusement un hanap magnifiquement sculpté. Ce vieil échanson a la barbe et les cheveux gris; sur son pourpoint de soie noire, tailladé de jaune, s'étale une large fraise; ceinture rouge, bas jaunes.

[1] En voici la traduction : « Le sang répugne à Bellone et Mars maudit le bruit du bronze destructeur. L'épée aime le fourreau. C'est pourquoi le brave Wits présente au noble van Waveren la coupe de la paix, pour fêter l'alliance perpétuelle. » — Voyez l'article sur van der Helst par M. Scheltema, dans la *Revue universelle des Arts,* t. V, p. 203.

De l'autre côté de la table sont assis plusieurs autres personnages, celui-ci découpant un poulet, celui-là pelant un citron, etc. En tout, vingt-quatre figures, de grandeur naturelle, en pied, et dont les noms sont inscrits au bas du tableau.

Pour fond, au milieu, une fenêtre mi-ouverte, par laquelle on aperçoit des arbres et des maisons ; à gauche, l'arcade qui donne entrée au tir, et une muraille brune. Tout à fait au premier plan, un grand bassin doré, duquel sortent des pampres.

Le tableau est signé en gros caractères : *Bartholomeus van der Helst fecit.* *A*° 1648.

Plusieurs des têtes sont prodigieuses de vie, principalement celles de l'échanson à bas jaunes, du porte-drapeau, du peleur de citron, etc. Les mains [1], les étoffes, les décorations diverses, tout est exécuté avec une correction scrupuleuse qui ne sacrifie aucun détail, mais aussi avec une largeur et une justesse de touche, avec une abondance de pâte, qui sauvent de la minutie cette éclatante peinture ; trop éclatante partout, il faut le dire, et sans parti pris d'ombres et de contrastes, qui, en concentrant la lumière sur certains points principaux, assurent l'unité de l'effet. La lumière, presque égale d'un bout de la toile à l'autre,

[1] L'auteur de la *Description des tableaux de l'ancien hôtel de ville,* van Dijk, que nous avons déjà cité, a dit : « Si l'on prenait toutes les mains de ce tableau, et qu'on les jetât pêle-mêle, on pourrait les rapporter toutes aux personnes à qui elles appartiennent... »

divise trop l'attention. L'œil saute d'une figure à un costume, admire un instant, s'égare, se fatigue et ne transmet à l'esprit qu'une impression multiple. Chaque morceau, peint à la perfection, est bien amusant et bien instructif pour les artistes, mais l'ensemble ne vous saisit point comme la poétique peinture de Rembrandt, qui est en face[1].

Il est très-curieux de passer quelques heures entre ces deux chefs-d'œuvre qui se sont toujours disputé *la palme* de la grande école hollandaise et ont souvent excité des fanatismes exclusifs. On se retourne de l'un à l'autre, on s'étudie, on s'interroge pour chercher à s'expliquer la divergence absolue des impressions qu'ils causent.

Tous deux, chacun à sa manière, poussent la *réalité* jusqu'à l'*illusion*. Mais ce rapprochement de mots lui-même prouve qu'il n'y a rien de moins réel que la *réalité* en peinture. Ce qu'on appelle ainsi dépend de la *manière de voir* des individus. Car toutes les combinaisons de l'effet que peut produire un corps quelconque sont dans la nature, et dans ces combinaisons, infiniment diverses, on voit plus ou moins ceci ou cela, selon son imagination intérieure. Les artistes

[1] M. Ducamp (*Revue de Paris*) rabaisse beaucoup ce *Banquet* de van der Helst : « Je reconnais, dit-il, toutes les qualités qui dominent dans cette vaste composition,... mais... je vois que c'est une première toile de *troisième ou quatrième ordre...* ce n'est point un chef-d'œuvre... »

vraiment doués de la faculté poétique ont des manières de voir très-particulières. Ce que Léonard a vu dans *la Joconde*, personne ne l'y eût vu sans doute. Tous les peintres de la Renaissance se seraient mis à peindre ce modèle, que pas un n'eût fait ce qu'a fait Léonard. Est-ce que *la Joconde* n'est pas la réalité pourtant? Si tout à coup, sans songer à peinture, on se trouvait face à face avec l'homme jaune de *la Ronde*, on s'effacerait pour le laisser passer avec sa pertuisane. C'est donc aussi la réalité, mais comme l'a vue Rembrandt sous un éclair de génie.

La manière de voir de van der Helst, au contraire, est plus générale, ou plus vulgaire, c'est le même mot. Elle s'accorde mieux avec le sens commun à la foule. La scène du *Banquet* apparaîtrait ainsi, ou à peu près, à tout le monde. Et c'est pourquoi le tableau de van der Helst a toujours eu un succès plus universel que le tableau de Rembrandt. L'ancien catalogue du musée d'Amsterdam (1835) n'hésitait même pas à l'appeler « le plus excellent de tous les tableaux hollandais. » M. Duchesne aîné y trouvait *tout parfait* : « Dans ce chef-d'œuvre de l'école hollandaise, composition, couleur, harmonie, expression, tout est beau, tout est parfait. Van Dijk et Rubens n'auraient pas fait mieux [1]. »

Tout le monde n'aime pas *la Ronde de nuit*, et l'on a vu des académiciens faire des signes de croix

[1] *Musée de peinture et de sculpture*, par Réveil, t. X.

devant cette espèce de sphinx ; mais ceux qui l'aiment, l'adorent.

Le rapprochement de ces deux peintures soulève, par d'autres motifs, et sur des points différents quoique analogues, les mêmes questions que la comparaison d'un Raphaël et d'un Rubens. Et, chose singulière ! ceux qui sacrifieraient Rubens à Raphaël, « le divin poëte, » sont précisément ceux qui préfèrent à la poésie sauvage de Rembrandt le réalisme, un peu banal, de van der Helst.

Joshua Reynolds, dans son *Tour in Holland,* faisant, comme c'est l'habitude, un parallèle entre ces deux tableaux qui ont toujours été posés en antithèse près l'un de l'autre, a commis une cruelle hérésie contre Rembrandt : « *La Garde de nuit* a trompé mon attente... » Pour être sûr qu'elle est de Rembrandt, il fallut qu'il en constatât la signature ! Peut-être le grand peintre anglais, qui perdit la vue quelques années après son voyage en Hollande[1], ne voyait-il déjà plus très-clair en 1781 : il avait alors cinquante-huit ans. Mais il a, du moins, très-bien apprécié *le Repas des arquebusiers,* de van der Helst, même avec un peu d'exagération : « C'est peut-être, dit-il, le plus beau *tableau à portraits* qui existe... »

Toutes les figures du tableau de van der Helst sont,

[1] Il s'est représenté lui-même avec des lunettes, dans plusieurs de ses portraits, notamment dans le portrait daté 1788, et appartenant à la reine Vittoria. En 1790, il avait perdu un œil et il dut renoncer à la peinture.

en effet, des portraits, et qui tous feraient à merveille dans des cadres séparés. Ce qui n'empêche point, après toutes ces critiques, ou plutôt ces explications, que *le Banquet des arquebusiers* ne soit en son genre un chef-d'œuvre, qui devrait avoir une belle place dans une exhibition européenne des tableaux les plus saillants de toutes les écoles.

Le secrétaire de la société *Arti et Amicitiæ* d'Amsterdam, M. Kaiser, a publié récemment une grande gravure très-correcte et très-habile, du *Banquet des arquebusiers*.

Le second tableau important de van der Helst au musée d'Amsterdam est un autre tableau de doele, intitulé dans le catalogue (n° 104) : « Les Chefs ou Arbitres de la confrérie des Arbalétriers, à Amsterdam[1]. » Cette confrérie ou gilde est celle de Saint-Sébastien; Jacob van der Helst, frère de Bartholomeus, fut, en 1664, le châtelain de leur maison de tir, d'où ce tableau provient.

Quatre des directeurs du tir (*doelheeren*), maîtres-jurés de la gilde, sont assis autour d'une table couverte d'un tapis turc[2]. « Trois d'entre eux montrent au quatrième les principaux ornements et objets

[1] Le nouv. cat. conserve le même titre, à peu près : « Les jurés du Doele de St-Sébastien (*De Overlieden van den St Sebastiaans Doele te Amsterdam*). » La dimension donnée est 2,64 de large sur 1,75 de haut.

[2] Nous reproduisons la description très-exacte donnée par M. Scheltema.

de prix de la gilde, consistant en une magnifique chaîne, un sceptre en ébène, incrusté d'argent, et une coupe en or. A côté d'eux, une servante, tenant à la main la corne à boire (*drinkhoorn*) de la gilde de Saint-Sébastien. Cette corne à boire, la chaîne et le sceptre sont encore conservés dans le cabinet de Curiosités appartenant à l'hôtel de ville d'Amsterdam. On voit aussi sur le tableau quelques coupes d'argent et d'autres objets de la gilde. A l'arrière-plan sont deux jeunes gens, l'arc à la main. A l'avant-plan, contre la table, est appuyée une ardoise sur laquelle sont tracés à la craie les noms de trois des directeurs représentés par le peintre ; ce sont : Albert Pater, Jan van de Poll et Johan Blauw [1]. Le nom du quatrième ne se trouve pas sur l'ardoise ; ce qui a fait présumer à van Dijk (*Description des peintures de l'hôtel de ville*, etc.) que cette quatrième personne serait van der Helst lui-même. Mais il se trompe : la place qu'occupe ce directeur du tir ne revient pas à Bartholomé. A mon avis la quatrième personne est Frans Banning Kock, seigneur de Purmerland et Ilpendam, le même qui, comme capitaine, figure en avant sur *la Ronde de nuit*, de Rembrandt, etc. »

Ce tableau est signé : *Batholomeūs van der Helst*, et daté, suivant M. Scheltema, de 1653. Pour moi,

[1] Le nouv. cat. reproduit en fac-simile cette inscription : « *DPater*, *HVPoll* (le V accolé au P) et *PBlaau*. » Ces initiales des prénoms ne concordent pas avec ceux que donne M. Scheltema.

j'ai toujours lu 1657[1]. Cette date a une certaine importance, à cause de la date du petit tableau du Louvre nº 197. Si le tableau du Louvre est daté 1653, comme l'indique le catalogue de M. Villot, il serait donc antérieur au grand tableau d'Amsterdam, et au lieu de n'être qu'une répétition avec des variantes, il serait une composition première, une première pensée. Mais le chiffre sur le tableau du Louvre n'est-il point aussi 1657 ?

Au XVIIe siècle, les 3 et les 7 se ressemblaient beaucoup de forme. Reynolds, par exemple, s'y est trompé, en donnant la date de *la Leçon d'anatomie* : comme le 3 de 1632 a une longue queue qui descend de beaucoup au-dessous du niveau des autres chiffres, il a lu 1672 et consigné cette date dans son *Tour in Holland,* sans faire attention qu'en 1672, l'auteur de *la Leçon d'anatomie* était mort.

On voit, par l'explication de ce tableau d'Amsterdam, que le petit tableau presque pareil, appartenant au Louvre, est mal intitulé et mal interprété dans le catalogue de Paris. Il ne s'agit point « de jugement du prix de l'arc, » et les noms écrits sur l'ardoise ne sont pas « les noms des vainqueurs du tir, » mais ceux des directeurs de la gilde.

Les différences entre le tableau d'Amsterdam et

[1] Cette date 1657 que nous avons déjà donnée, malgré l'autorité de M. Scheltema, dans *l'Artiste* et dans la *Revue universelle des Arts,* est confirmée par le nouv. cat.

celui de Paris sont les suivantes : dans le fond à droite, au tableau d'Amsterdam, il n'y a que deux jeunes arbalétriers au lieu de trois ; par la porte ouverte de ce côté, on aperçoit des arbres et un peu de campagne. Au fond, à gauche, est un rideau rouge violacé, et au milieu, sur un dressoir, sont rangés des vases et des hanaps à l'usage de la gilde. Le chien, assis sur son train de derrière, regarde en face[1].

Outre ces deux grandes compositions, le musée d'Amsterdam possède huit portraits de van der Helst.

Portrait du vice-amiral Egbert M. Kortenaar, en buste, de grandeur naturelle, tenant de la main gauche le bâton de commandement. Sur l'épaule est jeté un manteau rouge. Écharpe d'or. Très-belle peinture.

Portrait de Marie Henriette Stuart, princesse douairière de Guillaume II. Elle est de grandeur naturelle, en pied, assise, tout en blanc, sur un fauteuil à sculptures d'argent, surmonté d'une tenture en soie violette. Elle tient de la main droite une orange. Très-beau et très-important.

Portrait du bourgmestre d'Amsterdam, Andries Bicker, à mi-corps, la main droite sur la hanche, un livre dans la main gauche. Il a une large fraise et un vêtement noir. Fond neutre. Ce bourgmestre A. Bicker est sans doute de la même famille que le

[1] Le nouv. cat. suppose que le petit tableau de Paris vient de la collection ~~du comte~~ van Polsbroek.

capitaine Roelof Bicker, qui figure sur le grand et magnifique tableau d'arquebusiers, daté 1643, ornant aujourd'hui la salle des bourgmestres à l'hôtel de ville.

Portrait du fils du bourgmestre Bicker. Ce gros garçon, tout jeune et encore sans barbe, a un triple menton qui s'étage sur une belle collerette brodée. Il est drapé de velours rouge. De la main droite il tient ses gants contre sa poitrine. La main gauche est posée sur la hanche. Excellent et curieux portrait, qui fait pendant à celui du père. Ce fils Bicker a été bailli de Muiden[1].

Les n°s 109 et 110 sont un portrait d'homme et un portrait de femme, inconnus. Le portrait de femme est signé des initiales *B v H*.

Portrait du lieutenant-amiral Aart van Nes, et portrait de la femme dudit amiral. Ces deux pendants, placés aux côtés des *Syndics*, soutiennent assez bien ce voisinage dangereux. Ils sont de grandeur naturelle et vus jusqu'aux genoux. Belles mains, belles étoffes. La tête de l'homme est un peu lourde, mais la femme est superbe. L'un et l'autre, avec des fonds de marine, signés de Backhuizen, sont signés de van der Helst en toutes lettres, et datés 1668, deux ans avant sa mort.

En général, ces portraits de van der Helst lui

[1] Les portraits du père et du fils ont été payés 100 florins chaque, en vente publique à Amsterdam (nouv. cat.).

étaient payés 100 ducats, très-haut prix pour l'époque. Les portraits de Rembrandt lui-même ne se payaient pas si cher.

Vient ensuite dans le catalogue d'Amsterdam, un portrait de l'amiral Auke Stellingwerf, par L. van der Helst. On peut supposer avec les auteurs de l'*Histoire de la peinture hollandaise* (Amsterdam 1814), MM. van Eynden et van der Willigen, et avec M. Scheltema, que ce L. van der Helst est le fils de Bartholomeus. Son prénom est sans doute Lodewijk[1]. Houbraken avait mentionné, comme ayant été peintre, un fils de Bartholomeus van der Helst.

Govert Flinck. — De la même série que *le Banquet des arquebusiers* et *la Ronde de nuit*, est un autre grand *Schutterstuk* ou *Doelenstuk*, comme disent les Hollandais, par Govert Flinck : « Assemblée de gardes civiques, commandés par Jan Huidecoper, seigneur de Maarsseveen, après la conclusion de la Paix de Munster en 1648. »

Ce chef-d'œuvre de Flinck se classe après les chefs-d'œuvre de Rembrandt et de van der Helst, parmi les compositions analogues de la grande école hollandaise, — de Frans Hals, de Jacob Backer et

[1] Le nouv. cat. enregistre, en effet, ce portrait sous le nom de Lodewijk van der Helst, mais sans aucun renseignement biographique à la suite du nom.

autres maîtres qui ont représenté les scènes civiques de l'histoire de leur temps. La toile a la même proportion à peu près que *le Banquet des arquebusiers*, et les figures, également en pied et de grandeur naturelle, y sont presque au même nombre.

La scène, cette fois, se passe en plein air, près de l'entrée du doele, dont le perron et la grille occupent le fond à gauche. De ce côté est un groupe de neuf hommes debout, dont sept avec des arquebuses ou des piques, et deux principaux en avant. L'un, le capitaine, je suppose, Jan Huidekoper, seigneur de Maarsseveen, tout vêtu de noir, avec une ceinture bleue, se présente le corps de face, la tête tournée à droite, une main appuyée sur une longue canne, son chapeau à plumes blanches dans l'autre main. A sa droite, le porte-drapeau, Nicolaas van Waveren, aussi en costume noir, richement brodé d'or autour du cou et aux manches; écharpe blanche; bottes à chaudron, et des éperons. Il tient de la main gauche son chapeau à plumes blanches et rouges, et de la main droite l'étendard en soie blanche. Chaque compagnie avait ses couleurs.

Du côté opposé, onze personnages, tous debout également. Le plus en évidence porte le hausse-col et l'épée, un costume noir et or, une écharpe bleue, des bas blancs. Il a une pertuisane dans la main droite, et à la main gauche son chapeau à plumes blanches. C'est sans doute le lieutenant Frans van Waveren, qui, ainsi que le porte-drapeau Nicolaas

van Waveren, doit être de la famille de Johan van Waveren, lieutenant de la compagnie du capitaine Jan Wits, représenté dans le *Banquet* de van der Helst.

Un peu plus à droite, un grand homme noir, vu de profil. Entre lui et le lieutenant, quatre hommes, dont un casqué. Derrière lui, assis vers le coin du cadre, un gros personnage vêtu de gris, et, tout près, trois autres arquebusiers, dont deux casqués.

Au milieu de la toile, dans un intervalle que laissent les deux groupes principaux, un homme se baisse pour arranger le haut de ses grandes bottes molles.

En tout, vingt personnages, quoique l'inscription sur un papier au bas du tableau ne porte que seize noms, y compris, en dernier : *Govert Flinck, Pictor, 't vreede jaar* (l'année de la paix). Govert Flinck appartenait à cette compagnie, et un des personnages, le grand homme noir, vu de profil, à ce que je suppose, est son propre portrait. Il y a, d'ailleurs, au musée de Munich, un portrait de Flinck, attribué à Rembrandt.

Outre ce nom de Flinck dans la liste des arquebusiers, on voit, à gauche, en bas, la signature du peintre : *Flinck. f.* 1648.

Pour fond, le ciel, sauf, à gauche, l'entrée du doele, et, à droite, des feux de réjouissance qui flambent dans des espèces de grandes barriques.

Sur un papier qui semble glissé entre la bordure

et la toile sont écrits six vers de Jan Vos[1], en l'honneur du capitaine van Maarsseveen et de la paix perpétuelle à laquelle la Hollande et les autres États protestants devaient enfin la liberté de conscience.

Ce tableau était placé autrefois dans la grande salle du conseil de guerre à l'ancien hôtel de ville. Il appartient à la ville d'Amsterdam, qui possède quatre autres Flinck, deux magnifiques à l'hôtel de ville actuel, et deux, dans le dernier style italianisé du peintre, au palais sur le Dam. Il n'a jamais été gravé.

Au musée on voit encore un Flinck, dans sa manière rembranesque, et qui même doit être de l'époque où il étudiait chez Rembrandt, entre 1635 et 1640. Car cette composition : *Isaac donnant sa bénédiction à Jacob* (n° 84), a été peinte aussi, presque identiquement, par d'autres élèves du maître, par Ferdinand Bol et van den Eeckhout; et M. Scheltema[2] suppose que ce fut pour quelque concours.

Le tableau de Flinck a environ 4 à 5 pieds de large

[1] Voici la traduction de ces vers de Jan Vos : « Van Maarsseveen se présente le premier dans la paix *perpétuelle*, comme son père vola le premier au combat pour la patrie. Le génie et la bravoure, qui font la force des États libres, renoncent aux vieilles haines, sans cependant déposer la tenue de guerre. Ainsi, après les meurtres et les ravages, on continue à surveiller l'Y (les Hollandais appellent l'Y — « *het Y* » — le bras de mer qui baigne le nord d'Amsterdam). Le sage peut laisser reposer, mais non rouiller, le glaive. »

[2] Voir l'article de M. Scheltema sur Flinck dans la *Revue universelle des Arts*, t. VI, p. 501.

sur 3 à 4 pieds de haut. Les figures sont de grandeur naturelle, en costume du XVIIe siècle. Isaac est couché et vu de profil. Grande barbe blanche. Manteau rouge. Jacob, en pourpoint bleu à raies jaunes, est agenouillé de l'autre côté du lit. Il a les mains gantées. Près de la tête d'Isaac, la tête de Rebecca. Vigoureuse peinture, d'une touche large et d'une forte couleur. Elle fut achetée par le gouvernement à la vente de la collection van der Pot, à Rotterdam, le 6 juin 1808, — 1380 florins. Gravé à l'eau-forte par J. de Frey.

École de Rembrandt. — Les élèves de Rembrandt sont assez nombreux au musée d'Amsterdam, mais, sauf les tableaux de Flinck, ci-dessus décrits, et les tableaux de Gerard Dov, les autres productions de l'école ne sont pas des plus importantes, et ce n'est point ici qu'on pourrait la juger.

De van den Eeckhout, il n'y a qu'un seul tableau, excellent à la vérité, et d'un ton superbe, digne de Rembrandt : *la Femme adultère* (n° 78). Les figures en pied sont de petite proportion, une trentaine de centimètres. A droite, un homme vu de dos est d'une tournure très-originale[1].

De Ferdinand Bol, trois portraits seulement et une espèce de madone, intitulée dans le livret (n° 33) :

[1] Le nouv. cat. fait connaître que ce tableau a été acheté de C. Josi, à Londres, 3,000 florins, et qu'il avait été vendu, en 1806, à la vente D. Mansveld, 1,430 florins.

Une Mère et deux Enfants. La femme, à mi-corps, tient un enfant debout sur une draperie; composition encadrée dans une fenêtre. Dessin rond et commun; ni expression, ni caractère. Signé : *FBol. fecit.* — l'*f* et le *b* entrelacés.

Les portraits ont plus d'intérêt; car l'un est le sien propre, l'autre est celui de l'amiral Michiel Adriaansz de Ruijter, et le troisième (nº 32), intitulé *un Inconnu*, pourrait bien encore être l'artiste lui-même.

Dans son portrait authentique, Ferdinand Bol a de longs cheveux, une splendide robe à dessins d'or et un manteau rouge. Son bras gauche est appuyé sur une statue de Cupidon. Bol avait sans doute des prétentions à la galanterie. La figure, de grandeur naturelle, est coupée aux genoux.

Dans le portrait d'un *Inconnu*, le personnage, également à longs cheveux, est vêtu de jaune, couleur affectionnée de Bol, sous un manteau violet. La configuration de la tête ressemble beaucoup à celle du portrait précédent, mais les traits sont accusés, la bouche surtout, avec des accents plus énergiques et annoncent un naturel difficile et opiniâtre. Si ce n'est pas Ferdinand Bol, ce doit être un sculpteur ou un architecte, car il y a, au fond à gauche, une statue, et, à droite, une colonne à chapiteau corinthien, en avant d'un édifice. Signé : *Bol* 1663[1].

[1] Le nouv. cat. dit que le personnage de ce portrait est « le

Le portrait de l'amiral de Ruijter est très-fort et très-précieux. Il porte la signature et la date 1677. Gravé par W. van Senus.

De Fictoor, est un *Joseph expliquant les songes dans la prison*, faible peinture qui est pourtant signée : *Johanes Victors fc* 1648[1].

Un portrait, assez lourd, du czar Pierre le Grand, est attribué à Aart de Gelder. On lui attribue aussi une sorte d'étude d'intérieur, sans personnages : *Vestibule avec un escalier*.

sculpteur Arthur Quellinus. » — Artus Quellin, le vieux, né à Anvers, en 1609, mort dans la même ville en 1668, fut chargé par la régence d'Amsterdam des statues, cariatides et bas-reliefs de marbre et de bronze, qui décorent à l'intérieur et à l'extérieur l'ancien hôtel de ville sur la place du Dam. — Voir sur les Quellin le *Cat. du musée d'Anvers*, 1857.

[1] La signature *Jan Victors fc* se trouve aussi sur un tableau du musée de Francfort-sur-Mein (nº 154). Le portrait de Jeune fille du Louvre (nº 169) est signé : *Jan Fictoor f.* 1640. Parmi les biographes, les uns prétendent que ce peintre est Flamand et élève de Rubens, les autres qu'il est Hollandais et élève de Rembrandt. On serait assez porté à supposer que Fictoor et Victors ne sont pas le même, d'autant que toutes les œuvres attribuées à ces deux noms ne se ressemblent point. Le *Fictoor* du portrait du Louvre est incontestablement Hollandais et très-bon sectateur de Rembrandt. Les *Victors* que j'ai vus sont, en général, bien moins forts, par exemple *la Prophetesse Anne*, signée *J. Victor* 1643, à la galerie van den Schrieck à Louvain; cependant les dates qui suivent l'un et l'autre nom sont toujours autour de 1640 à 1650. Qui éclaircira la biographie de ce peintre, sur lequel on ne sait rien?

Sous le nom de Leonard Bramer et sous le nom de Jacob Sandrart se trouvent deux portraits représentant Pieter Cornelisz Hooft, bailli de Muiden, tous deux en buste, dans la même attitude et avec des détails absolument identiques. Seulement le premier, très-pâle et très-faible, est de grandeur naturelle; le second, très-vigoureux et très-libre d'exécution, est en petit. Il est évident que le grand portrait n'est point un original, et il est probable qu'il est une copie d'un portrait de même dimension, dont le petit pourrait être une étude[1].

Mais cette vive et chaude étude est-elle de Sandrart? Immerzeel l'attribue à Theodor de Keijser. Elle tient, en effet, à l'école de Rembrandt, dont Theodor de Keijser a subi l'influence, sans peut-être avoir été disciple du maître.

La famille des de Keizer ou Keijser, nombreuse et illustre, embarrasse beaucoup les biographes, qui confondent souvent Hendrik, Pieter, Theodor, Willem, etc. Ainsi le catalogue d'Amsterdam attribue à H. de Keizer, né en 1565 et mort en 1621, — c'est-à-dire à Hendrik[2], architecte et sculpteur, qu'on sup-

[1] Le nouv. cat. là-dessus ne change rien à l'ancien. Il nous apprend seulement que ce prétendu Bramer a été acheté 17 florins (35 francs) en vente publique! et la petite ébauche, attribuée à Sandrart, 14 florins. Le portrait a d'ailleurs été gravé par A. Bloteling, mais peut-être d'après la peinture originale, qui n'est pas le tableau attribué à Leonard Bramer.

[2] Le nouv. cat. conserve cette attribution à Hendrik, l'ar-

pose l'auteur de la statue d'Érasme à Rotterdam, — un « portrait de R. Hoogerbeets, avec sa femme et ses enfants. » Cette peinture, trop haut placée et dans l'ombre, paraîtrait être plutôt de Theodor, dont nous trouverons un chef-d'œuvre au musée de La Haye. Nous donnerons alors quelques renseignements sur la famille des de Keijser. — A Theodor de Keijser ressemble aussi beaucoup un admirable portrait, relégué parmi les Inconnus : Bernard Prevostius, ministre remonstrant (n° 372).

Une bonne peinture de l'école de Rembrandt est une *Jeune fille dans l'embrasure d'une fenêtre*, figure de grandeur naturelle, en buste, par Nicolaas Maas. La tête a beaucoup de vie et d'expression. La main gauche, placée sur l'appui de la fenêtre, est à serrer dans sa main. La couleur générale est d'un beau ton roux. Signé des grosses lettres habituelles au maître. Gravé par Lange[1].

Le paysage, *Vue d'une forêt avec une rivière*, attribué à Philip Koninck, n'est pas si authentique, et ne mérite pas qu'on s'y arrête[2].

chitecte et sculpteur, et il donne un monogramme que nous n'avions pas découvert : DK, le k formé dans l'intérieur du D, et accolé au jambage vertical. Mais ce monogramme, qui n'indique aucun prénom, n'est-il point précisément la marque de Theodor?

[1] Provenant de la province de Groningue, et acheté 2,000 florins en 1829 (nouv. cat.).

[2] Le nouv. cat. écrit à tort : *de Koning*. Le peintre signe :

Jan Lijvens peut être considéré comme un sectateur de Rembrandt dont il fut l'ami. Le portrait de J. van den Vondel, qu'on lui attribue, n'est pas digne de lui, qui était un maître savant et énergique[1].

A l'école de Rembrandt se rattache aussi Pieter Saenredam, qui est censé avoir étudié chez Pieter de Grebber, qui est censé avoir étudié chez Rembrandt. De Grebber, en effet, cherche Rembrandt, comme on le constate par exemple dans ses peintures au pavillon du Bois à La Haye. Le musée d'Amsterdam possède deux *Vues de l'intérieur de la grande église à Haarlem*, par Saenredam. Sur l'un de ces deux tableaux il y a une signature avec la date 1636. Un des chefs-d'œuvre du maître, *Vue de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam*, est conservé à l'hôtel de ville actuel.

Enfin, un tableau porté au nom de K. Slabbaert se rapproche encore du style de Rembrandt. Il représente une *Femme qui coupe du pain* (n° 258). La figure est dans le genre de van den Eeckhout, et les fonds rappellent un peu Pieter de Hooch[2].

Koninck (voir *Trésors d'art exposés a Manchester*, etc., par W. Burger, p. 253 et suiv.). Ce prétendu Koninck d'Amsterdam n'a été payé que 310 florins, à une vente pourtant très-célèbre, celle de G. van der Pot, à Rotterdam, en 1808.

[1] Payé 275 florins, à la vente J. de Bosch, Amsterdam (nouv. cat.).

[2] Vente de la baronne van Leijde van Warmond, 1846, 841 florins (nouv. cat.).

Nous réservons Gerard Dov, qui viendra après les peintres de grands tableaux.

Miereveld, van Ravestein, Frans Hals, van der Venne, Gerard Honthorst, etc. — Un peu avant les deux artistes — Rembrandt et van der Helst — qui symbolisent le mieux la grande peinture hollandaise, la Hollande comptait cependant une foule de maîtres très-forts et très-originaux [1] : Miereveld à Delft; Jan van Ravestein à La Haye; Frans Hals, né à Malines, mais naturalisé à Haarlem; Adriaan van der Venne, de Delft, qui fut peintre de Maurice de Nassau; Gerard Honthorst, que Rubens, lors de son voyage en 1627 dans les Provinces-Unies, alla visiter; — et bien d'autres.

Le musée d'Amsterdam a quelques échantillons des peintres de cette génération née dans la dernière moitié du XVIe siècle, et qui enjamba sur la première moitié du XVIIe [2].

[1] J'omets exprès van Haarlem, né en 1562, mort en 1637, quoiqu'il ait eu, de son temps, une grande renommée et qu'il soit encore très-estimé des Hollandais. Mais il avait sacrifié l'originalité hollandaise à la mode italienne, qui régna un moment au XVIe siècle. Le musée d'Amsterdam possède de lui : *Adam et Ève* et *le Massacre des Innocents*, dans un style pseudo-florentin, et un mauvais portrait de D. V. Koornhert. *Le Massacre des Innocents* est daté de 1590, et l'*Adam et Ève*, de 1592, tous deux avec le double CC — Cornelis Corneliszoon (fils de Cornelis) — et l'H pour : Haarlem.

[2] De la génération précédente, qui occupe le commencement

De Miereveld, un des plus féconds portraitistes qui ait jamais existé, huit portraits, de grandeur naturelle, tous représentant d'illustres personnages, et presque tous d'une excellente qualité.

C'est d'abord Guillaume le Taciturne, en buste, avec une inscription grecque. Il n'y a qu'un malheur, c'est que Miereveld, étant né en 1568, ne peut guère avoir peint d'après nature le fameux prince d'Orange, assassiné en 1584. Au pavillon du Bois, à La Haye, dans la salle des portraits, on montre aussi un superbe portrait du Taciturne, qu'on attribue encore à Miereveld. Comment croire qu'un enfant de quinze ans ait été le peintre du héros de la Hollande[1] !

Ce sont les deux fils de Guillaume Ier : le prince Maurice, en pied, et le prince Frédéric-Henri ; puis le prince Philippe-Guillaume. C'est le célèbre Jan van

du XVIe siècle, il n'y a rien. Deux noms seulement se rencontrent dans le catalogue : Lucas van Leijden, à qui on attribue faussement un prétendu portrait de Philippe de Bourgogne, et van Schoorl, qui n'est pas non plus responsable d'une « Madeleine en méditation, » et d'un « Sujet symbolique représentant la fille de Sion*. »

[1] C'est, en effet, une copie, par Miereveld, d'après Cornelijs de Visscher. — Gravé par C. E. Taurel et par J. P. Lange. — (Nouv. cat.)

* Le nouv. cat. a supprimé à van Schoorl *la Madeleine*, mais il lui conserve *la Fille de Sion*. Il a aussi laissé à Lucas van Leijden le portrait de Philippe de Bourgogne, qui provient des anciennes collections royales. C'est une raison. Mais ça ne fait pas l'originalité de la peinture.

Oldenbarneveldt, que le prince Maurice fit décapiter en 1619 ; c'est le grand pensionnaire Jacob Cats, poëte et littérateur, dont, plus tard, Rembrandt fit aussi des portraits ; c'est Cornelia Tedingh van Berkhout, femme de l'amiral Tromp ; c'est Smeltzing, qui combattit sous le prince Maurice.

Le plus beau de ces huit portraits est celui de Cats, en buste, tout vêtu de noir, avec une fraise rabattue et une fourrure brune. Signé et daté 1634. — Celui du prince Maurice est le plus capital. Il est également signé, ainsi que celui du prince Philippe-Guillaume, en grandes capitales.

De Moreelse, élève de Miereveld, un bon portrait de Maria van Utrecht, femme de Jan van Oldenbarneveldt, et une *Bergère*, avec des fleurs et des voiles sur la tête, une houlette à la main, des draperies jaunes. Buste de grandeur naturelle. Exécution froide, mais assez habile. Moreelse signe souvent d'un monogramme où le P est formé sur le premier jambage de l'M[1].

De Jan van Ravestein, deux portraits : J. P. Snoek, peinture tout à fait magistrale, et sa femme Margaretha Bal, avec les armoiries de la famille. Mais c'est à l'hôtel de ville de La Haye qu'il faut voir et juger

[1] Le portrait de Maria van Utrecht est signé ainsi : *PMo f. A°* 1615. *Æta* 63 — *La Bergère* a été payée 2,150 florins à la vente Ocke, Leiden, 1817. Elle a été lithographiée par Daiwaille (nouv. cat.).

van Ravestein, dans les vastes tableaux où il a rassemblé les bourgmestres et échevins de la ville, des compagnies de garde bourgeoise, des groupes d'officiers; car ces grandes représentations civiques étaient de tradition en Hollande, avant les chefs-d'œuvre de Rembrandt et de van der Helst.

Rubens estimait beaucoup Jan van Ravestein et il avait un portrait par lui dans sa collection.

Ce n'est point non plus au musée d'Amsterdam qu'on peut apprécier Frans Hals, cette sorte de Tintoret hollandais. C'est à l'hôtel de ville et dans plusieurs autres édifices de Haarlem, qui possèdent ses compositions principales. L'hôtel de ville d'Amsterdam aussi a de Frans Hals un grand et magnifique tableau d'arquebusiers, qui pourrait faire pendant à ceux de van der Helst et de Flinck.

Au musée on ne trouve de lui que deux toiles, mais dont l'une est bien précieuse; car elle offre le portrait du maître lui-même, avec celui de sa femme, tous deux en pied et de grandeur naturelle.

Ils sont assis sous de grands arbres; lui, à gauche, la tête de face, un peu renversée en arrière et souriante, encadrée dans un chapeau noir à grands bords; il porte moustache et barbiche; son costume de soie est tout noir, et sa main droite, gantée de blanc, est nonchalamment glissée dans le pourpoint contre la poitrine. Près de lui sa femme en jupon noir, corsage puce, avec une grande fraise. Elle met sa main droite sur l'épaule de son mari, par un geste d'affec-

tion badine. Sa physionomie est très-vivante et très-gaie : bonne commère pour ce diable d'homme dont on raconte tant de brutalités; il a pourtant l'air d'un vrai gentleman, très-distingué et très-soigné, très-spirituel et très-fier. Comme il paraît avoir trente ans environ et qu'il est né en 1584, la peinture doit être de 1615 à peu près. Le fond est un beau paysage avec une ouverture de ciel à droite sur un parc, où se promènent quelques couples de petites figures, non loin d'un petit château.

Les grands arbres, les terrains du premier plan, les détails des fonds, tout est enlevé avec la plus franche adresse, dans une gamme verdâtre, du ton de l'olive. On sent partout le maître qui couvre une grande toile en se jouant, et dans les têtes la finesse expressive d'un portraitiste consommé.

C'est ce portrait de Hals qui, selon moi, rappelle la figure de l'homme au grand chapeau dans la peinture du Louvre attribuée à Craesbeek (n° 97), et qui aiderait à prouver que le tableau est mal attribué et décrit inexactement [1]. Il serait bien simple que la Direction du Louvre, à qui sans doute rien n'est difficile, se procurât une photographie du tableau d'Amsterdam, comme pièce de comparaison.

La seconde toile de Hals est un portrait d'homme. Buste de grandeur naturelle ; tête de face sous un vaste

[1] Voir *Trésors d'art exposés à Manchester*, etc., par W. Burger, p. 262 et suivantes.

chapeau noir; pointe de barbe au menton; collerette tombante; costume jaune chamois, du ton particulier à Frans Hals. La main droite ouverte est vue de face en dedans. Physionomie très-vive; touche brusque et juste[1].

Van der Venne n'a jamais fait, à ma connaissance, de figures de proportion naturelle, mais on voit au musée d'Amsterdam un grand tableau, le plus grand qu'il ait peint peut-être, et qui est un chef-d'œuvre : *Le prince Maurice, ses frères et ses cousins, à cheval* (n° 305). La toile a environ 8 pieds de large sur 4 de haut. Les personnages sont à trois quarts nature. Superbe cavalcade qui n'est point composée comme un tableau. Le fils du Taciturne, de profil sur un cheval blanc, est accompagné de ses frères et de gentilshommes également à cheval. Tous s'avancent vers la droite comme une file de procession. Derrière ce groupe équestre, des pages, des serviteurs et des chiens. Fond de paysage et de ciel sur lequel se dessinent les figures. Dessin correct, tournures élégantes, physionomies expressives, belle couleur, touche libre et solide, van der Venne y a mis toutes les fines qualités qui distinguent ses petits tableaux, avec une cer-

[1] Signé du monogramme F H, l'F formé sur le premier jambage de l'H. — Vente de la baronne van Leijde, 1816, 385 florins. — Le portrait de Hals et de sa femme était autrefois dans la galerie Six van Hillegom, dont une vente *partielle* fut faite en 1852. Il a été payé, à cette vente, 600 florins (nouv. cat.).

taine grandeur et une fierté très-délibérée. Gravé par W. Delff.

Le musée du Louvre possède de lui, dans un genre différent, un délicieux tableau signé et daté 1616 : *Fête donnée à l'occasion de la Trève de* 1609; avec paysage et accessoires par Breugel de Velours (nº 545). Le musée d'Amsterdam, sans le savoir, a une autre merveille de van der Venne, assez analogue à celle du Louvre, et qu'il attribue à van Balen[1]. C'est bien fraternel de la part des Hollandais, de laisser ce chef-d'œuvre à un peintre flamand. Le paysage et les menus détails sont d'ailleurs aussi de Breugel de Velours.

Ce tableau est intitulé : *Composition représentant les diverses sectes du christianisme* (nº 11). C'est une piquante satire des adversaires de la Réfor-

[1] J'ai vivement réclamé contre cette attribution auprès de M. Engelberts, conservateur de la peinture, et c'est sans doute d'après mes indications, que le nouv. cat. a restitué ce chef-d'œuvre à van der Venne, sous le titre excellent : *les Pêcheurs d'âmes* (*de Zielenvisschers*). En étudiant la composition on y a trouvé, en effet, des allégories singulières, et les portraits d'Albert et d'Isabelle du côté des catholiques, les portraits du prince Maurice et du prince Frédéric-Henri, de l'autre côté, avec les réformés. — Ce tableau a été vendu en 1735, sous le nom de Breugel de Velours (voir les catalogues de Gerard Hoet), 730 florins, à la vente de Mauritius de Jeude. Le musée d'Amsterdam le tient de la galerie du château du Loo. Il ne paraît pas qu'on y ait trouvé de monogramme; du moins, le nouv. cat. n'en mentionne point.

mation. Comment van Balen, qui était catholique orthodoxe, de gré ou de force, sous le paternel gouvernement des Espagnols, aurait-il osé railler ainsi le dogme romain et les mœurs des hauts dignitaires de l'Église !

A droite est la foule des catholiques, un nain en tête, sorte de symbole grotesque de la Folie. Derrière ce Triboulet, acclamé par des gamins, se pressent des docteurs, des seigneurs, des cardinaux, précédant le pape lui-même, porté en triomphe dans cette cohue carnavalesque. Au milieu de la composition, un grand fleuve, avec des barques pour sauver ceux qui sont tombés à l'eau et risquent de se noyer — dans l'hérésie. Car de l'autre côté du fleuve sont les protestants, des milliers de petites figures. Dans le fond, un arc-en-ciel, qui n'est pas celui de l'alliance sans doute, mais le signe de la lumière nouvelle.

Si les docteurs hollandais étudiaient ce tableau, ils y trouveraient quantité d'emblèmes et d'allusions caustiques. La composition est, d'un bout à l'autre, une allégorie très-spirituelle, et surtout excellemment peinte. Le fou et toutes les têtes du premier plan ont une physionomie et une vivacité incomparables.

Il se pourrait bien qu'il y eût quelque part une signature, ou du moins le monogramme du maître, qui est un grand A étêté, croisé à l'inverse par le V, et contenant sous sa barre horizontale un petit v, pour faire Adriaan van Venne. Ce tableau, d'ailleurs, ne ressemble pas plus à van Balen que le tableau du

Louvre ne ressemble à Pourbus à qui on l'a si longtemps attribué. Van Balen est un peintre gonflé, rond, un peu mou, un peu banal; van der Venne, au contraire, est serré et nerveux, et il cisèle ses figures comme le plus fin médailliste.

La dimension du panneau est d'environ 5 pieds de large sur 2 pieds et demi de haut.

Le catalogue attribue à van der Venne un tout petit *portrait du prince Maurice au lit de mort* (n° 306). 4 pouces sur 2, pas davantage. Brimborion, d'un pinceau assez délicat[1].

Parmi les Inconnus est classé un excellent tableau qui se rapproche aussi de la manière de van der Venne. Il représente *le prince Maurice avec un de ses chefs d'armée* (n° 371), tous deux à cheval, et face à face, l'un sur un cheval blanc, l'autre sur un cheval rouge. Au fond, un camp, avec beaucoup de petites figures très-adroitement tournées. Malheureusement, cette peinture, pleine de caractère et vigoureuse comme un Cuijp, est trop haut placée pour qu'on puisse l'étudier[2].

Les portraits catalogués Honthorst ne sont pas de sa meilleure exécution : un portrait du prince Fré-

[1] Attribué maintenant par le nouv. cat. à Cornelis Visscher, d'après une inscription qu'on a trouvée au revers du cuivre : « Le prince Willem Ier sur son lit de parade, A° 1584, peint par le vieux Cornelis Visscher. »

[2] Laissé aux Inconnus dans le nouv. cat., qui nomme le général : « Stakenbroek. »

déric-Henri et un de sa femme, Amélie de Solms; et deux portraits du prince Guillaume II, qui pourraient bien être de Willem Honthorst, frère de Gerard[1]. Mais on a égaré parmi les Inconnus deux portraits peints par Gerard incontestablement, et qui valent mieux : La comtesse de Solms, veuve de J. W. van Brederode (n° 385), et Sophie Hedwig, femme du comte Ernest Casimir de Nassau (n° 389). Les portraits du comte d'Egmont et du comte de Hoorn, pendants classés aussi parmi les Inconnus (n°s 376 et 377), semblent pareillement se rattacher à l'école de Honthorst.

Il y a encore de ce maître : *Un homme joyeux* (n° 130), avec une belle toque à plumes, et tenant un violon et un verre. Cette peinture, dans sa première manière hollandaise, avant sa déformation en Italie, a de l'éclat et de l'ampleur[2].

Karel du Jardin.— Qui le croirait! Karel du Jardin, le peintre des petits ânes, des petits troupeaux et des bergères, des petits cavaliers et des manéges, des foires et des hôtelleries italiennes, Karel du Jardin

[1] Un de ces portraits de Guillaume II est signé (nouv. cat.) G. Hondhorst, avec de grandes capitales. Gerard signe ordinairement d'une toute autre écriture, comme on le voit au portrait d'Amélie de Solms, outre qu'il met un *t* et non un *d* à la première syllabe de son nom.

[2] Payée 500 florins à la vente de la comtesse van Moens, Amsterdam, 1803 (nouv. cat.).

rivalise, au musée d'Amsterdam, avec les peintres de figures en grand, qui ont représenté les personnages notables des corporations publiques ou particulières. Ce n'est pas à dire que, malgré sa science et son aplomb, il égale en ce genre van der Helst, ou Frans Hals, ou Flinck, ou Bol, ou le plus faible d'entre les autres. Il est à peu près à Rembrandt, ce qu'est Sassoferrato au Titien. Il est à van der Helst, ce qu'est van der Werff à Jordaens.

Oui, Karel du Jardin, avec une toile de 12 pieds 8 pouces de large sur 7 pieds 8 pouces de haut, affronte, au musée d'Amsterdam, *les Syndics* de Rembrandt. Oui, précisément en face des *Syndics*, dans la petite pièce du premier étage, est un grand *Regentenstuk*, provenant de la maison de correction d'Amsterdam ('t Spinhuis), et représentant les cinq Régents (directeurs) de cet établissement, en pied et de grandeur naturelle, autour d'une table couverte de velours violet. Le violet était la couleur privilégiée de Karel.

Un des régents, le corps tourné à gauche, la tête de trois quarts, est assis en avant. Sa main droite, appuyée sur la table, tient un papier à écusson, daté février 1669 et signé : *Midelman*[1]; sa main gauche

[1] Le nouv. cat. dit : *Muylman;* Smith dit : *Muilmans.* Je crois avoir bien lu : *Midelman*, quoique ce nom paraisse se rapporter à un des personnages qui se nommerait, selon M. Scheltema : Willem Muylman.

est posée sur la hanche. De l'autre côté de la table, un second régent a la main droite sur un registre et tend la main gauche à un serviteur qui apporte un papier. A ce coin de la table est assis un troisième régent, mi-tourné à droite; c'est le meilleur du tableau. Le quatrième lui fait pendant à l'autre angle de la table; le bras gauche appuyé sur le dossier de son fauteuil, il cause avec le cinquième collègue, debout, accoudé à un dossier de fauteuil en velours rouge. Tous cinq sont en noir, avec rabat blanc, et grand chapeau noir. Le fond, d'un gris faible, simule des colonnes cannelées et des groupes de femmes en bas-relief. A droite, dans la demi-teinte d'une porte ouverte, une servante, les mains croisées contre sa taille, retourne la tête vers un jeune homme qui lui parle. Le tout supérieurement dessiné, les mains, les têtes, les plis des costumes. C'est irréprochable, mais très-ennuyeux. La froideur correcte de l'exécution rappelle un peu Philippe de Champaigne. On pense aussi, malgré soi, aux papiers peints pour tapisserie.

A gauche sur le mur est la signature : *Anno :* 1669. — KAREL : DU : IARDIN : *fec.*

Grande surprise pour les artistes que ce tableau ! On le donnerait en mille à deviner au plus fin connaisseur et aux admirateurs des pastorales de Karel.

Tous ces *petits maîtres* hollandais, si habiles dans les scènes familières et naïves, sur des panneaux d'un ou deux pieds carrés, se sont perdus quand ils ont voulu tenter des *machines* d'une certaine dimension

disproportionnée à leur talent. Nous les trouverons presque tous ainsi égarés un moment dans des essais ambitieux et impuissants : Paul Potter, Berchem, Wouwerman, Metsu, etc. Et alors ils sont vides, lâches, communs et faux. Toutes leurs qualités de lumière et de couleur, de délicatesse et d'expression, les ont abandonnés. Il n'y a que les disciples de Rembrandt qui aient également réussi en grand et en petit : van den Eeckhout, Nicolaas Maas, etc.

Dans la même salle, et à droite des *Syndics*, est un autre *morceau*, de la même manière, et sans doute du même temps, entre les deux séjours en Italie : le « portrait du sieur Reynst, » qui fut un des amis et protecteurs de Karel. Figure de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, sur une toile haute de 4 pieds, large de 3 pieds 4 pouces. M. Reynst a la tête nue et une perruque blonde tombant sur ses épaules. Il est vêtu de gris violacé, d'un ton de chocolat terreux. Son poignet droit est appuyé sur la hanche, et la main vue du côté de la paume; cette main renversée est très-savante. Fond de paysage et de ciel. Deux lévriers gris accompagnent le personnage. Signé, sans date[1].

Les admirateurs ne manquent pas à ce portrait en fer-blanc : ça résonnerait si on toquait dessus; car c'est creux.

Le musée d'Amsterdam possède aussi un petit

[1] Ce tableau a été payé 1,000 florins (nouv. cat.).

portrait de Karel du Jardin, par lui-même, sur bois, haut de 9 pouces seulement et large de 6 pouces et demi. En buste, presque de face, longs cheveux noirs et plats tombant sur le cou, mince filet de moustache, le reste de la barbe rasé. Gros yeux saillants, sans expression; bouche forte et bête. Point de front, ni de cervelle : la tête aplatie. La peau terreuse, et le teint de papier mâché. L'ensemble du costume est grisâtre, avec un grand col uni et des manchettes bouffantes. La main droite, prétentieusement étalée sur la poitrine, drape le manteau.

Cette petite peinture, si triste comme physionomie et comme couleur, est très-savante de dessin, très-correcte, très-travaillée, et Smith la qualifie « d'admirable. » Elle vient, de la collection de M. Muller d'Amsterdam, où elle fut vendue 1,600 florins, en 1827. Suivant Smith, elle est datée 1662[1], un an après le *Calvaire* italien du Louvre (nº 242).

On ne sait point exactement la date de naissance de Karel, sur laquelle les biographies et les catalogues se livrent aux fantaisies les plus variées et les plus aveugles. Les catalogues hollandais vont de 1635 à 1650 ! Le catalogue de Paris, qui enregistre un tableau daté 1646, suppose cependant que Karel est né vers 1635 !

La date 1662 sur ce portrait d'Amsterdam, dans

[1] Le nouv. cat. ne donne point de date, et je n'en ai pas vu non plus sur la peinture.

lequel Karel du Jardin semble avoir trente-cinq à quarante ans, prouverait qu'il est né de 1620 à 1625. A cette date 1662, Karel avait déjà longtemps résidé à Rome et se retrouvait peut-être dans sa patrie. On voit qu'il ne porte plus la *barbe de bouc* qui l'avait fait surnommer, en Italie, par la *Bande académique : Bokbaard.* C'est un monsieur tout à fait rassis, très-empesé, très-grave, et posant en maître ; race absolument différente de tous ces braves artistes hollandais, si simples et si naturels, comme Adriaan van Ostade et Adriaan van de Velde ; si fins et si distingués, comme Terburg et Metsu ; un peu débraillés parfois, comme Jan Steen. Aussi maître Karel, trop italianisé, ne put se réacclimater en Hollande, et bientôt, avec le Reynst dont il avait fait le portrait, il retourna en Italie, où il mourut.

Le portrait (nº 250) du Louvre passe également pour être le portrait de Karel. On croit même reconnaître encore son portrait dans une figure des *Charlatans italiens* (nº 243), dans « le personnage enveloppé d'un manteau. » Ces deux peintures du Louvre sont datées de 1657, cinq ans avant le portrait d'Amsterdam. Karel aurait donc eu alors environ trente ans. On peut vérifier si les portraits supposés se rapportent à cet âge, et au besoin les comparer à celui d'Amsterdam, qu'on s'accorde généralement à considérer comme authentique. Smith fait pourtant quelques réserves ; mais il s'est embrouillé sur ces deux portraits, qu'il n'avait peut-être pas vus.

Nous retrouvons le du Jardin ordinaire dans trois petits tableaux qui malheureusement ne sont pas de haute qualité : un « paysage, » sorte de ferme hollandaise, avec deux ânes, des porcs, une chèvre et ses chevreaux ; daté 1655, époque du séjour de Karel à Amsterdam ; — L'*Auberge italienne*, au bord d'une route ; une femme se montre à la fenêtre ; l'hôte, avec un plat à la main, s'avance vers deux muletiers, conduisant un cheval gris, un mulet, un âne, chargés de bagages ; le tableau est signé K. DV. GARDIN (*sic*). *ft.*; signature fausse sans doute ; il se pourrait bien aussi que le tableau fût apocryphe ; — *un Cavalier devant une auberge;* excellent petit tableau, cette fois, et digne de la réputation bien méritée de Karel dans ces sortes de sujets. Le cavalier, en manteau bleu, sur cheval gris, boit un verre que lui a donné l'hôtesse, debout près de la porte ; son chien est couché derrière le cheval, pour lequel un garçon prépare la ration dans une auge. Sur toile. 1 pied 5 pouces de haut, 1 pied 1 pouce de large[1].

PAUL POTTER. — Hélas ! Paul Potter, comme du Jardin, a aussi une toile gigantesque au musée d'Amsterdam : la *Chasse aux ours* (nº 220), horrible galette de 11 pieds carrés[2].

[1] Ces trois petits tableaux proviennent du cabinet van Heteren, dont 130 tableaux environ furent achetés, de M. Gevers, héritier de la famille, pour le musée d'Amsterdam.

[2] « ... Une *Chasse aux ours* que je trouve hideuse, dure,

Tous les artistes connaissent, par la gravure ou la lithographie, le fameux *Taureau* de Paul Potter, conservé au musée de La Haye. Il y a bien à dire sur cet animal de grandeur naturelle, qu'on s'accorde à considérer comme le chef-d'œuvre du maître, et que les Hollandais placent, avec *la Ronde* de Rembrandt et *le Banquet* de van der Helst, au-dessus de toutes les productions de leur école. Chef-d'œuvre, soit, et même presque unique en son genre. On trouve encore, dans la galerie de M. Six van Hillegom, un autre Paul Potter assez étrange : le portrait équestre, de grandeur naturelle, du chevalier Dederick Tulp, frère (de second lit) du docteur Tulp de *la Leçon d'anatomie*. Le malheur est que le jeune peintre ne se soit pas contenté de ces deux excentricités plus ou moins heureuses[1].

Sa *Chasse aux ours* est bien autrement stupéfiante que *les Régents* de Karel, et personne au monde n'en devinerait l'auteur, si une signature en lettres énormes ne s'étalait pas sur un tronc d'arbre : « Paulus

sèche, en bois, sans vérité et ridicule de mouvement. » — M. Ducamp, *Revue de Paris*, oct. 57.

[1] On lui attribue un quatrième tableau avec figures et animaux de grandeur naturelle : deux vaches et deux moutons, un berger et une bergère (haut. 6 pieds 6 p. ; larg. 8 pieds 8 p.) ; tableau qui fut exposé au musée Napoléon et restitué en 1815 à la galerie de Cassel (aujourd'hui, n° 527 du cat. de Cassel). Mais, suivant Smith, à qui l'on peut se fier, cette grande peinture est de Camphuysen, imitateur de Paul Potter.

POTTER F 1649. » Deux ans après *le Taureau* de La Haye, trois ans avant l'établissement de Potter à Amsterdam.

A la vérité, la peinture a été fort dénaturée par les restaurations, et il ne reste presque plus rien du maître. Nous laisserons Smith décrire ce tableau et en raconter les *misfortunes :*

« Cette singulière production de l'artiste est composée d'un gentleman à cheval, d'un homme à pied, de deux ours et de six chiens ; et la lutte sanglante se passe au premier plan d'un paysage découvert. L'ours, rendu furieux par les morsures des chiens, s'est dressé, et avec une de ses pattes il étouffe un chien ; avec l'autre patte, il déchire le dos d'un chien qui lui mord la cuisse ; sous ses jarrets, il tient renversé le troisième chien, et le quatrième se roule expirant sur le sol. En ce moment, un chasseur, tête nue, épée à la main, arrive au galop sur un jeune cheval bai et regarde cette boucherie avec une expression de terreur. L'autre chasseur s'avance prudemment, avec sa lance, de derrière un grand arbre, à gauche de la peinture[1], où l'on voit un chien poursuivant le second ours. A un plan très-reculé, trois cavaliers arrivent au grand galop.

« Inutile de rechercher quel motif a décidé ce

[1] Quand Smith parle de gauche ou de droite, c'est toujours relativement au tableau lui-même. Dans nos descriptions, au contraire, c'est toujours relativement au spectateur.

peintre distingué à entreprendre un pareil sujet, auquel évidemment son génie ne le rendait pas propre. L'ambition ou l'intérêt peuvent l'avoir influencé, ainsi qu'il est arrivé à bien d'autres qui, comme lui, s'étant écartés de leur sphère habituelle, sont tombés au niveau de la multitude. Se livrer à plus de détails critiques de la peinture, dans son état présent, serait injuste ; car, bien qu'elle tire son origine de Paul Potter sans contredit, elle a subi tant de changements et de mutilations depuis qu'elle a quitté son chevalet, qu'il faut un œil très-fin pour y découvrir trace de l'œuvre originale. Son annihilation finale (*its final annihilation*) date de peu d'années (le Ve volume de Smith, où se trouve le catalogue de P. Potter, a été publié en 1834), de l'époque où le tableau, extrait du musée de La Haye, fut confié aux mains de M. Pieneman, — artiste de quelque réputation dans son propre pays, — qui n'a pas montré, pour l'œuvre d'un si grand peintre, le même bon sentiment et le même respect que montrèrent en semblable occurrence quelques artistes, se refusant absolument à poser un pinceau sur la peinture d'un maître supérieur ; car il semble avoir pris un plaisir particulier à repeindre tout le tableau du haut en bas ; de sorte que ce qui avait été laissé par un ignorant nettoyeur de peinture, un moderne peintre de portraits l'a détruit. »

Et en note Smith ajoute : « Si une gravure à l'eau-forte (*etching*) sur un verre à boire, datée 1656 (sept

ans seulement après que la peinture avait été exécutée), aujourd'hui (1834) dans le cabinet de M. Moyet, amateur distingué à Amsterdam, fut une copie assez exacte de l'original, il se trouve tout à fait changé matériellement, depuis qu'il est sorti des mains du restaurateur ; car cette gravure représente le chasseur portant une belle toque à plumes, et les chiens attaquent un ours sauvage ; il y a aussi un second chasseur, monté sur un cheval très-animé, et essayant avec son javelot de porter un coup à l'ours. »

Ces critiques sont bien rudes pour le peintre-restaurateur, dont le fils est aujourd'hui, comme son père, un portraitiste « renommé dans son pays. » Un autre connaisseur anglais, M. Nieuwenhuis, qui avait vu la *Chasse à l'ours* avant qu'elle fût achetée pour le musée de La Haye[1], prétend qu'elle était dès lors perdue. Quoi qu'il en soit, c'est après la restauration par M. J. W. Pieneman le père, qu'elle a passé au musée d'Amsterdam.

La *Chasse aux ours*, ne doit plus compter véritablement dans l'œuvre du maître. Mais peu importe à la gloire de cet artiste incomparable dans sa spécialité. La Hollande et l'Angleterre possèdent de lui assez d'autres merveilles, pour qu'on ne regrette pas trop le désastre de cette grande composition, qui fut un égarement hors de son génie particulier.

[1] En 1828, à la vente van Reenen, à La Haye, 7,000 florins.

Ce n'est pas pourtant au musée d'Amsterdam qu'on rencontre Paul Potter dans toute sa force. Mais le musée de La Haye et quelques collections particulières en offrent des exemplaires de la plus exquise qualité.

Le musée d'Amsterdam, après sa *Chasse aux ours*, n'a que trois Paul Potter : *Paysage montueux avec du bétail* (n° 218) ; — *Orphée domptant les animaux par les accords de sa lyre* (n° 219) ; — *Un Pâtre qui se repose et du bétail* (n° 221). Ce dernier petit tableau n'est pas même catalogué par Smith. Il n'a que 10 pouces de large sur 6 de haut. Le berger, gardant des vaches et des moutons, est assis près d'une maisonnette. Ce n'est qu'une sorte d'excellente ébauche, colorée comme un Cuijp dans de beaux tons roux. L'attribution à Paul Potter est d'ailleurs contestable, quoique le tableau soit signé *Potter f* 1645. Cette absence du prénom *Paulus* n'est pas habituelle au maître.

L'*Orphée* est une composition assez capitale, et très-célèbre à cause de la variété d'animaux que le peintre y a représentés. A gauche sont de petites collines couronnées d'arbres ; à droite, une entrée de forêt et une percée de ciel. Pour premier plan, une prairie où l'on voit un chameau, un sanglier, une vache, un buffle, un âne, un bélier, une chèvre, un mouton, et tout en avant un lièvre ; vers le second plan, au pied de la colline, Orphée, assis, pince de la lyre ; derrière lui, un chien ; devant lui, des lions couchés, un éléphant, un cheval, une licorne blanche, un loup

et autres animaux, de toute espèce et de toute taille. A droite, au bord de la forêt, un cerf. Tout cela est bien froidement tourné, petitement exécuté, mais très-curieux. « Chaque objet, dit Smith, est peint avec la plus scrupuleuse attention dans le détail, mais on doit avouer que peu de ces animaux ont l'expression caractéristique de leur espèce. »

En effet, la bête fauve sort de la compétence du « Raphaël des vaches, » comme on a quelquefois surnommé grotesquement Paul Potter. Les lions appartiennent à Rembrandt dans l'école hollandaise, ainsi qu'à Rubens et à Snyders dans l'école flamande. Cet Orphée avec sa ménagerie n'était point du tout l'affaire de Paul Potter, qui n'a rien de sauvage, ni de mythologique. Le petit troupeau ruminant dans son pâturage, au bord d'un canal, le pâtre qui regarde par-dessus une barrière, la laitière qui trait sa belle vache d'or, des fonds unis, à perte de vue, avec des moutons microscopiques, voilà ce qu'il lui faut.

L'*Orphée*, sur toile, a environ 3 pieds de large et plus de 2 pieds de haut. Il est signé *Paulus Potter f.* 1650. A la vente Lormier, à La Haye, 1763, il fut vendu 1,300 florins; l'année suivante, à la vente van der Wouw, il descendit à 975 florins. Smith l'estimait en 1834, 600 livres sterling. On pourrait hardiment doubler aujourd'hui, et même tripler cette estimation.

Le paysage avec animaux est d'une qualité incomparablement supérieure. Aussi Smith l'estimait-il

1,500 guinées (environ 40,000 francs). Au milieu, un taureau rouge debout, un bœuf, une vache couchée ; puis un cheval, un âne, un bélier, une chèvre, deux brebis, un agneau. Près d'un arbre, à droite, un berger, debout, joue de la cornemuse ; une femme assise allaite son enfant ; leur chien noir est à côté d'eux. Sur la gauche, des terrains montueux, où paissent des moutons et des chèvres, sont couronnés d'arbres au grêle feuillage. Les fonds sont assez boisés et l'on y remarque une tour ronde. Signé et daté 1651. Hauteur 2 pieds 3 pouces, largeur 3 pieds 2 pouces. Sur toile. Provenant de la vente van der Pot, 1808, où il fut payé 10,050 florins. Une répétition de ce tableau fut vendue en 1796, à la vente Valkenier, 3,025 florins; à la vente Bryan, en 1798, 1,170 guinées. Elle passa ensuite chez le duc de Bedford et fut exposée en 1815 à l'Institution britannique, à Londres[1].

Le peintre des *Régents* et le peintre de la *Chasse aux ours* nous amènent, avec leurs petits tableaux, aux artistes qui ont représenté les scènes familières, les usages de leurs compatriotes de toute classe, les divers aspects de la nature dans leur pays, et qui — si l'on met à part Rembrandt, van der Helst et quelques autres maîtres de la *grande* peinture, — consti-

[1] Le nouv. cat. donne le tableau d'Amsterdam, comme ayant passé dans les deux ventes Valkenier et van der Pot, et ne paraît pas connaître la répétition qui était en 1834 chez le duc de Bedford (voir Smith).

tuent spécialement l'école hollandaise. Peintres *de genre*, comme on les appelle d'habitude; peintres de mœurs; peintres rustiques; peintres du salon et du cabaret, de la ville et de la campagne, des forêts et de la mer; peintres de la nature animée et de la nature tranquille; depuis les élégantes *conversations* de Metsu, les chasses de Wouwerman, les estaminets de van Ostade, les orgies de Steen, les troupeaux de Cuijp, les cascades de Ruijsdael et les marines de Willem van de Velde, jusqu'aux pots de Kalf et aux fleurs de van Huijsum.

Gerard Dov. — Gerard Dov passe pour le premier des *petits* peintres hollandais, comme son maître Rembrandt pour le plus grand artiste de la Hollande.

Cela est vrai de Rembrandt, qui, en effet, domine incommensurablement tous ses compatriotes, et a pris rang dans la pléïade suprême, consacrée, au-dessus des nationalités diverses, par l'humanité entière. Le Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Corrége, Titien, Velazquez, — Jan van Eyck, Albrecht Dürer, Rubens, Rembrandt, — comme Dante, Cervantes, Molière, Shakespeare, Goethe, — appartiennent à tous les peuples[1].

[1] M. Théophile Gautier annonce : *Les Douze Dieux de la peinture*, à quoi M. Arsène Houssaye a répliqué qu'il n'en connaissait que sept. En fait de dieux, chacun se crée ce qu'il lui plaît. Quels peuvent être, outre les dix grands hommes

Rembrandt est sans pareil dans son pays — et dans le monde. Gerard Dov a beaucoup d'égaux dans son pays, quoiqu'il n'ait de semblables nulle part. Les trois Adriaan (le nom est de bonheur!) — van Ostade. Brouwer et van de Velde, — Aalbert Cuijp, Paul Potter, Jan Steen, Pieter de Hooch, Terburg, Metsu, Philips Wouwerman, Willem van de Velde, Ruijsdael, Hobbema, valent assurément Gerard Dov, chacun en son genre, et avec un génie différent.

La Hollande a ce privilége unique, d'avoir produit plus d'une douzaine d'artistes parfaits en ce qu'ils sont. Dans les autres écoles, même les plus fécondes, combien compte-t-on de peintres hors ligne? Chez les Florentins : Masaccio, Léonard, Michel-Ange, fra Bartolommeo, Andrea del Sarto;... chez les Vénitiens : Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese;... chez les Espagnols : Ribera, Velazquez, Murillo, Zurbaran;... chez les Flamands : Jan van Eyck et Memling, Rubens et van Dijk. Ces grands hommes dispensent des autres qui, autour d'eux, obéissaient à la même inspiration et la traduisaient, avec plus ou moins de talent, dans le même style.

Mais il n'en est point ainsi chez les Hollandais. Chacun y a son caractère original et sa manière personnelle. Gerard Dov ne dispense point de van Ostade.

nommés ci-dessus, les deux autres artistes que M. Gautier entend deifier pour faire sa douzaine? Paolo Veronese? Murillo? — Peut-être Poussin, en manière de galanterie à l'école française.

ni Metsu de Jan Steen; Paul Potter n'efface point Aalbert Cuijp; ni Ruijsdael, Hobbema. Tous ont une individualité très-distincte, et facilement reconnaissable.

Cette qualité, inhérente à leur pays de libre examen, où les imaginations, comme les esprits et les consciences, ont une indépendance absolue, est une des causes qui ont fait monter le prix des peintures hollandaises.

Les maîtres d'une école italienne s'entre-confondent à ce point que la plupart de leurs tableaux ne sauraient être baptisés d'un nom propre et que les œuvres attribuées aux peintres même les plus célèbres sont souvent contestables. En fait de peinture italienne, on n'est jamais bien sûr de ce qu'on a. Les musées eux-mêmes, à moins d'une tradition directe et certaine, ne pourraient pas garantir tous leurs Raphaël ou leurs Titien. Ceux-ci ne sont-ils point de Palma, les autres de Jules Romain? On ne donne pas volontiers 100,000 francs d'un tableau qui peut être une imitation de l'école, ou une copie.

Mais avec les Hollandais il n'y a point à se tromper, ni à être trompé. La Jeanne d'Aragon, attribuée à Raphaël, au Louvre, est presque tout entière de Giulio; mais *la Femme hydropique* est bien tout entière de Gerard Dov, et non point de quelque autre.

Quand une fois un tableau hollandais a été reconnu, il ne peut plus jamais être méconnu. On l'achète donc en toute sûreté. *Le Congrès de Munster*,

de Terburg, sera toujours un Terburg; *le Buisson*, de Ruijsdael, un Ruijsdael. Les Hobbema de lord Hertford demeureront des Hobbema, et c'est pourquoi, outre des raisons qui tiennent à leur mérite, ils valent 100,000 francs.

Le musée d'Amsterdam a quatre Gerard Dov[1], deux de première importance, et deux fort ordinaires.

D'abord : « N° 65. Le tableau très-renommé, *l'École du soir* » ; ainsi l'enregistre le catalogue. Le maître d'école, en toque rouge, tourné de trois quarts à droite, est assis devant son pupitre, sur lequel sont une chandelle allumée et un sablier. Il menace du doigt un petit garçon qui s'en va vers le fond, où plusieurs écoliers sont assis autour d'une table à peine éclairée d'une chandelle, près d'un escalier en colimaçon par lequel descend une figure presque imperceptible. Une grande draperie brunâtre, accrochée en haut sur le devant, cache d'ailleurs la moitié des fonds, artifice employé sans doute pour mieux concentrer les effets de clair et d'ombre sous cette sorte de rideau de théâtre. Devant le maître, une petite

[1] Le nouv. cat. persiste à donner 1613 comme date de naissance de Gerard Dov, malgré l'inscription de *la Femme hydropique* du Louvre, où M. Villot croit lire que « G. Dov avait 65 ans en 1663, » ce qui a déterminé le rédacteur du catalogue de Paris à inscrire pour date de naissance, 1598, au lieu de 1613. Les Hollandais ne veulent pas de cette date 1598, et ils ont raison (voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 258 et 259).

fille, vue de profil et penchée contre la table, épèle des lettres en les suivant du bout de son doigt. A gauche, autre groupe : jeune garçon, assis et vu de dos, écrivant des calculs sur une ardoise, à la lumière d'une chandelle que lui tient une fillette debout et montrant de sa main gauche les chiffres. Enfin, une quatrième chandelle brûle dans une lanterne posée par terre, au pied de la table, vers le milieu de la pièce.

Tout cela agencé sur un petit panneau haut de 1 pied 8 pouces, et large de 1 pied 3 pouces. Lithographié par van Loo.

La signature, bien pure, un grand G auquel est accolé le petit DOV, se lit au milieu du bas, sur le socle de la table.

Cette précieuse peinture fut payée 4,000 florins à la vente de madame C. Backer, Leyden, 1766, et 17,500 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808. Ce qu'on y admire sans doute, c'est ce combat de chandelles; un tour d'adresse, si l'on veut, très-vrai et très-habile.

Pour ma part, je ne suis pas fou de ces espèces de jongleries en peinture [1], dont quelques grands maîtres

[1] « ... On montre ici avec orgueil un Gérard Dow (*sic*) qui a une réputation européenne : *l'École du soir ;* c'est puéril à force de minutie, c'est peint avec des cils d'enfant nouveau-né, et j'avoue que je ne me suis pas senti le courage de m'extasier sur quatre différents effets de chandelle. » — M. Ducamp. *Revue de Paris,* oct. 57.

ont pourtant donné l'exemple : Corrége, dans sa fameuse *Nuit* (l'Adoration des bergers), du musée de Dresde ; Rembrandt, dans une *Adoration des bergers* (à la National Gallery de Londres), où, comme dans le tableau du Corrége, le centre de la scène est illuminé par le radieux bambino, lumière surnaturelle et éblouissante qui fait jaunir les torches et les lanternes portées par les bergers. Chez ces magiciens leur caprice est sublime. Mais quand Honthorst (*Gerardo della notte*) voulut imiter le Corrége, il devint faux et n'arriva qu'à la fantasmagorie. Gerard Dov, cherchant aussi à se créer une spécialité de ce qui fut chez son maître une fantaisie accidentelle, y témoigne sans doute d'une incomparable industrie, c'est le mot, mais l'art véritable n'a point de ces préoccupations futiles. L'art est plus spontané d'impression, plus franc dans ses résultats. J'aime mieux une tête naïvement peinte sous un rayon de soleil, que les plus ingénieuses combinaisons de lumières factices. Et puis, le malheur est que presque toujours ces beaux effets de lanterne, de Gerard Dov, *font lanterne*, comme on dit dans les ateliers : la lumière qui éclaire ses figures passerait à travers, si on les regardait de l'autre côté.

C'est cette manière de Gerard Dov qui fut imitée par Schalcken, et que M. van Schendel s'efforce d'imiter aujourd'hui.

Smith (n° 79) vante beaucoup *l'École du soir* ; mais, après avoir dit que « rien ne peut surpasser

l'effet magique de la lumière et de l'ombre dans cette peinture, » il ajoute : « Le maître semble avoir choisi des difficultés, afin de montrer avec quelle supériorité de talent il saurait les vaincre. Quelques connaisseurs considèrent ce tableau comme le plus capital de Gerard Dov, depuis la perte de la fameuse *Chambre de l'accouchée*[1], mais l'auteur n'est pas de cet avis ; car plusieurs peintures de l'artiste possèdent un plus haut fini (*possess much higher finishing*), et sont plus agréables à la fois dans la composition et dans l'effet. Il est regrettable aussi que le temps ait un peu fait pousser au noir cette peinture, — circonstance qui lui est très-défavorable. »

Gerard Dov, à mon sentiment, est préférable dans le tableau n° 68, où il a peint « un Seigneur et une Dame[2] » au milieu d'un paysage de Berchem.

L'homme est debout, de face, la main droite appuyée sur une canne. Il a un grand chapeau noir, un grand col rabattu, bordé de guipures dentelées ;

[1] *La Chambre de l'accouchée* (Smith 38), mentionnée par Descamps comme étant, en 1754, chez la veuve van Hoeck, avait été payée 6,000 florins à la vente d'un membre de cette famille, Amsterdam, 1719 ; elle passa ensuite dans la célèbre collection Braamcamp, et à la vente Braamcamp, 1771, elle fut achetée 14,100 florins pour l'empereur de Russie ; mais le vaisseau qui l'emportait avec beaucoup d'autres objets de grande valeur fit naufrage et le tableau fut perdu ; il avait deux volets, peints à l'intérieur par Gerard Dov.

[2] Le nouv. cat. dit que ces portraits sont ceux de Pieter van der Werf, bourgmestre de Leiden, et de sa femme.

pourpoint et hauts-de-chausses noirs; petit manteau, d'un noir brun, sur l'épaule gauche, et cachant tout le bras qui repose sur la hanche; bottes molles en chamois, et des éperons. Il occupe le milieu du panneau.

A droite est assise la femme, tournée de trois quarts vers lui. Elle a une cornette empesée, faisant couronne autour de la tête, un col à riches guipures, un corsage camellia, à reflets rouges et argentés, avec des broderies et des lacets d'or, des manches brunes, de hautes manchettes bordées de guipures comme le col, une jupe de soie orange foncé, à reflets verdâtres. Sa main droite gantée et appuyée sur son giron tient un éventail en plumes. Le bras gauche est abandonné tout droit le long du corps; le gant de cette main est tombé à terre.

Ces figures ont presque 1 pied de haut. Les têtes sont merveilleuses; celle de l'homme surtout, qui est vivante et fière. Malgré l'extrême finesse de la touche, ce n'est ni sec, ni maigre, ni petit. Au contraire, c'est large et fort. On pourrait regarder ces portraits par le petit bout d'une lorgnette : ils paraîtraient de grandeur naturelle, réels, francs, solides, comme des portraits de van der Helst.

La même expérience ne réussirait pas, d'ordinaire, avec les personnages de Gerard Dov. Vous auriez beau les grossir par l'artifice de verres optiques, ils sembleraient souvent d'ingénieuses marionnettes, délicatement modelées en carton, sur une frêle armature de fils d'archal. Mais essayez cela sur les petites

figures de Rembrandt, sur sa petite *Vierge mère* (n° 410 au Louvre), et vous verrez une vraie femme en chair sur une charpente d'os.

Le paysage, par Berchem, est un fond de bouquets d'arbres, assez sombres, sur lesquels se dessinent les personnages. A droite, un tronc de grand arbre est coupé par le haut du cadre; à gauche, entre les feuillages, on aperçoit un peu de ciel et un horizon de montagnes. Sur le premier plan, du même côté, un épagneul roux est tourné vers les personnages. Il y a aussi un morceau de pierre sculptée, avec un petit buste. Ce paysage a sans doute poussé au noir, et il est devenu du ton des Poussin. On dirait la nuit dans cette campagne; mais les figures sont frappées de lumière, et ce contraste sert à les faire ressortir.

La signature de Berchem est au bas, à gauche; celle de Gerard Dov sur le petit buste sculpté.

Le panneau a 2 pieds 8 pouces de haut, sur 2 pieds de large. — Vente de la comtesse van Moens. 3,200 florins.

Gerard Dov paraît avoir eu, durant une certaine période, cette manière peu connue. On en rencontre toutefois de beaux exemplaires en Hollande, notamment dans deux portraits de la galerie Steingracht, à La Haye. Je ne saurais fixer précisément l'époque de ce style dans la carrière du maître, mais ce doit être entre 1650 et 1660, d'après le caractère des costumes. La collaboration de Berchem (né en 1624) à ce tableau du musée d'Amsterdam indique

aussi à peu près cette date. C'était peut-être la vue des grandes et magnifiques peintures exécutées en Hollande, après la paix de Munster, qui avait influencé momentanément Gerard Dov. Il a d'ailleurs fait, ce qu'on ne sait guère, quelques figures de grandeur naturelle, — un portrait de sa mère, par exemple, — au sortir de l'atelier de Rembrandt [1].

Le troisième Gerard Dov est encore un effet de lumière : Jeune fille, encadrée dans une fenêtre ovale, avec une lampe à la main. La signature habituelle est sur le rebord de la fenêtre. Très-petit tableau en hauteur, gravé par Valck. Il était, en 1756, dans la collection van Heteren.

Le quatrième [2] représente un *Ermite en prière*, dans une grotte. Il a été payé 1,100 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808. Sur panneau, haut de 9 pouces, large de 7 pouces. L'ermite a un chapelet à la main; devant lui, un crucifix.

[1] Ce portrait, dit *la Mère de G. Dov*, était, au temps de Smith, dans la collection W. Wells. — Lebrun, dans sa *Galerie des peintres flamands*, mentionne une autre grande peinture de Dov, faite au sortir de l'atelier de Rembrandt, et qui de la collection Braamcamp passa en Angleterre (Smith, nº 140). Elle représentait *Tobie en présence de son père*, et avait 3 pieds et demi de haut sur près de 4 pieds et demi de large!

[2] Smith, dont le Ier volume, contenant le catalogue de l'œuvre de Gerard Dov, fut publié en 1829, mentionne, comme étant alors au musée d'Amsterdam, un cinquième Gerard Dov : Homme assis près d'une table et jouant de la flûte. Mais ce tableau n'est plus au musée.

Gerard Dov affectionnait ces petites têtes ridées de vieux solitaires, auxquelles se consacra aussi, presque exclusivement, un de ses imitateurs, Jan Adriaan van Staveren. Notons une de ces imitations par van Staveren : *Vieillard priant sous une voûte.* Petit tableau assez fin, signé en toutes lettres.

Le plus consciencieux et le plus patient des imitateurs de Gerard Dov, P. van Slingeland, a deux tableaux au musée d'Amsterdam : l'*Intérieur d'une habitation rustique ;* un homme joue du violon ; un petit garçon l'accompagne de la voix ; une femme prépare le dîner. Signé : *P : V : Slingeland Fecit.* Sur bois. H. 1 pied 6 pouces, L. 2 pieds. « Bel exemplaire du maître, » dit Smith. — Et une espèce de portrait d'homme en habit japonais. — Tous deux du cabinet van Heteren.

Autre élève de Gerard Dov, — Schalcken, — avec cinq tableaux : Portrait de Guillaume III, roi d'Angleterre, en armure, et éclairé par une torche ; buste de grandeur naturelle ; gravé par M. J. W. Kaiser ; — Jeune femme mettant dans une lanterne une chandelle allumée ; et pour pendant, Jeune homme assis, fumant sa pipe ; — *Chacun sa fantaisie ;* un garçon mange de la soupe ; un autre mange un œuf ; tableau signé : *G. Schalcken. pinxit ;* et pour pendant, un intérieur avec trois hommes ; deux causent, le troisième allume sa pipe.

De van Tol un seul tableau : N° 280. *Trois En-*

fants joyeux. Un jeune garçon, appuyé sur le rebord d'une fenêtre cintrée, tient un chat et lui montre une souricière. Deux autres enfants le regardent en riant. Signé : D. v. Tol. Vente de M[me] Heemskerk, 1770, La Haye, 420 florins.

Mais le meilleur des élèves de Gerard Dov est incontestablement Frans van Mieris le vieux, qui, à son tour, et sans compter ses fils et petits-fils, engendra une foule d'imitateurs. Il ne manque pas de quelque originalité, a une place intermédiaire entre son maître et Gabriel Metsu ; et, dans certaines de ses peintures distinguées et rares, il lui arrive d'égaler à peu près l'un ou l'autre.

Le musée de La Haye et les collections particulières montrent plusieurs de ses petits chefs-d'œuvre.

Au musée d'Amsterdam, le catalogue enregistre deux Mieris : *une Femme qui pince de la guitare* (n° 182), effet de chandelle, à la Gerard Dov; petit panneau de 6 pouces, absolument insignifiant, et même contestable [1]; et *une Femme qui écrit une lettre* (n° 181). Elle est assise, en robe de satin jaune, à une table couverte d'un tapis de velours écarlate et sur laquelle est un instrument de musique. Un page debout près d'elle attend ses ordres. Sur une chaise garnie de velours vert, un petit chien endormi. Ce

[1] Il provient cependant, selon le nouv. cat., de cabinets célèbres : van Zwieten, 1731, de Fraula, 1738, Lormier, 1763, et van Heteren.

tableau, mentionné par Descamps, a 10 pouces de haut et 8 pouces de large; sur bois. Il a été payé, en 1765, à la vente Cauwerven, 2,100 florins; en 1771, vente Braamcamp, 3,610 fl.; en 1777, vente Randon de Boisset, 8,100 francs; en 1787, vente Beaujon, 7,000 fr.; en 1808, vente van der Pot, 2,025 florins.

De Willem van Mieris, fils de Frans le vieux: *un Marchand de volailles;* de Frans le jeune, fils de Willem: *un Ermite en prière*, attribué à Willem lui-même par Immerzeel.

Un tableau assez curieux, de l'école de Gerard Dov, est catalogué comme représentant « *Grotius*, âgé d'environ douze ans, dans son cabinet d'études (n° 89), » et attribué à Joost van Craesbeek le Flamand, né en 1608; or Grotius est né en 1583! Le catalogue n'a point songé au rapprochement de ces dates. Ce petit portrait, minutieusement fini, ne représente donc point Grotius, et il n'est point non plus de Craesbeek, l'élève et l'ami de Brouwer; il est de van Gaesbeeck, dont le nom, oublié aujourd'hui, fut assez célèbre. La signature : « A. VAN GAESBEECK. *fecit* » s'étale en toutes lettres au bas du panneau[1].

[1] J'ai montré cette signature à M. Engelberts. Le nouv. cat. a donc mis ce tableau à van Gaesbeeck, et enregistré la signature; mais il ne paraît pas connaître ce van Gaesbeeck, ni l'époque où il a peint, puisque le personnage est toujours nommé Hugo de Groot (Grotius) « à l'âge de 12 ans. » Gaesbeeck est né bien après Grotius, puisqu'il s'est formé sur

Hoet, dans ses remarques sur van Gool, parle de ce peintre, qu'il nomme Grasbeck, comme d'un *peintre de société*, ou *de conversation* (*Gezelschapsschilder*). La même dénomination est appliquée à Gaesbeeck par les anciens catalogues de ventes, à propos de ses petits tableaux (dans la manière de Dov et de Slingeland), lesquels se payaient alors des prix considérables. Aujourd'hui ils sont presque introuvables, et ce n'est pas grand dommage. Je ne connais de lui qu'un autre tableau, également signé *A. van Gaesbeeck f.*, au musée de Berlin (n° 1021).

A ce misérable petit miniaturiste aboutit la grande école de Rembrandt, après avoir passé par l'adroit Gerard Dov, par le fin Mieris, par le maigre Schalcken, par le minutieux Slingeland. Quelle antithèse de Rembrandt à Gaesbeeck! les deux extrêmes de la peinture!

Le style de presque tous les maîtres a été ainsi perverti, de chute en chute, par une succession de descendants illégitimes, dont les derniers ne sont plus que des industriels aveugles. Raphaël aussi n'a-t-il pas eu pour arrière-bâtard — Sassoferrato!

Mais cependant l'influence de Rembrandt contribua indirectement à former d'autres artistes de qualité, qui, sans avoir été ses élèves, ont quelque chose,

Gerard Dov et Slingeland. Ce tableau a été payé 41 florins, à la vente W. F. Taalman Kip, en 1801. C'est plus cher qu'il ne vaut.

non pas de son style qui est unique, mais de sa pratique.

A. van Ostade. — Adriaan van Ostade est une sorte de Rembrandt en petit. Il approche bien plus de ce maître que Gerard Dov lui-même.

Sans doute, le génie de Rembrandt est à une distance infinie au-dessus de tous les artistes de son pays; mais ce qu'on pouvait prendre au peintre, sinon au poëte original et au penseur profond, Adriaan van Ostade se l'est approprié. Dans des sujets d'un caractère tout différent par leur naïveté et leur simplicité, il a transporté certaines des qualités de Rembrandt: la transparence des ombres, qui résulte beaucoup de la manière de peindre les fonds en frottis légers; l'harmonie générale, qui résulte d'une dominante (comme on dirait en musique), courant sur les notes variées et assurant leur accord. La gamme de sa couleur est souvent la même que celle de Rembrandt, dans un ton roux qui se dore aux accents lumineux.

Excellent peintre que ce van Ostade, et un des plus parfaits de l'école hollandaise, comme exécution. Les plus malins critiques ne sauraient à quoi s'attaquer dans ses peintures, — si ce n'est aux sujets. Mais vraiment il y a temps pour tout. L'Italie catholique a fait des dieux et des héros. Laissons la Hollande nous faire un peu des hommes et des bohémiens. Est-ce que le Sganarelle de Molière ne vaut pas l'Agamemnon de Racine?

Un des deux tableaux de van Ostade au musée d'Amsterdam est l'*Intérieur de son atelier* (n° 205), où il s'est représenté lui-même, assis devant son chevalet et peignant quelque belle scène ostadesque. Malheureusement on ne le voit que de dos et de profil perdu. Il n'a point pensé à montrer sa bonne physionomie honnête et joviale, mais à se placer comme il faut pour avoir sur sa toile une vive lumière qui vient de gauche par une large fenêtre. Il porte une barrette rouge sang, et un pourpoint d'un violet glacé d'argent. Un de ses rapins prépare une palette dans la demi-teinte, et un autre broie des couleurs. Car les Hollandais faisaient souvent eux-mêmes la *cuisine* de leurs couleurs, et c'est à cela en partie que leur peinture doit sa conservation. Devant le broyeur est un petit chien noir couché. Divers *bibelots* d'atelier sont épars çà et là. Mais presque tous ces détails sont noyés dans le clair-obscur, la lumière étant réservée pour l'important personnage si occupé au travail.

Il y avait, sur une table à gauche de la fenêtre, une signature, indéchiffrable aujourd'hui. Le panneau n'a que 1 pied 1 pouce de large sur 1 pied 4 pouces de haut.

Van Ostade lui-même a gravé à l'eau-forte cette composition, dont le musée de Dresde (n° 1218) possède un duplicata. Descamps mentionne un de ces deux tableaux comme étant à son époque dans la collection de M. Bouxière. Celui d'Amsterdam provient,

je pense, de la vente Pourtales, en 1826, où il fut payé 105 livres sterling, après avoir été payé 2,901 francs à la vente Grandpré en 1809. Ce n'est pas cher pour un chef-d'œuvre [1].

Le second van Ostade est intitulé : *Réunion villageoise* (nº 204). Même dimension que le précédent. Il a l'avantage d'être signé et daté : *A. Ostade*. 1671. Le peintre avait déjà soixante et un ans, mais on ne s'en aperçoit guère. La touche est toujours leste et ferme à la fois. Bien plus tard, le vieux maître faisait encore des tableaux irréprochables.

Dans une cour d'estaminet, sur un banc ombragé d'arbres, sont assis deux hommes qui causent : l'un à droite, vu de profil et tenant sa pipe à la main, est un chasseur dont le fusil et la carnassière sont déposés là tout près ; il a une toque tourterelle, une veste rosâtre et une culotte d'azur, toutes couleurs de berger. Son partner, pour écouter à l'aise, s'est débarrassé de son chapeau gris, de son havre-sac et de sa pipe, qui font trophée sur un escabeau en avant ; mais il n'a point abandonné le *piot*, qu'il serre dans sa main. Entre eux deux, l'hôtesse, debout, de face, ap-

[1] Le nouv. cat. ne parle point de ces provenances, et cite seulement la vente van der Pot, avec le prix de 600 florins. Il a lu pour signature les deux initiales A O. Il intitule le tableau simplement : *Intérieur d'atelier*, avec un peintre quelconque, sans doute parce qu'on ne voit pas assez la figure du personnage pour y reconnaître Ostade. Mais la tradition constante est que c'est le portrait du maître.

puyée sur le dossier du banc. Derrière elle, la maison, et à gauche, en plein air, cinq ou six petites figures de buveurs.

« Belle peinture, » dit Smith. Mais cependant on en trouve d'autres bien supérieures, au musée de La Haye et dans les collections particulières.

Isack, comme son frère, n'a au musée d'Amsterdam que deux tableaux, très-bons tous les deux : *un Paysan qui rit*, son pot de bière à la main; signé : *Isack van Ostade;* — et des *Voyageurs arrêtés à la porte d'un cabaret de village;* provenant des ventes Fouquet et van der Pot.

A la suite des van Ostade il faut ajouter les élèves d'Adriaan : Cornelis Bega et Cornelis Dusart. Celui-ci a trois tableaux : une *Poissonnerie*, vantée par Immerzeel; signée, avec la date 1653, et payée 1,665 florins à la vente van der Pot; — une *Vue de village*, et une *Cour de cabaret*, avec beaucoup de petites figures. Bega, deux tableaux : un *Vieillard dans son cabinet d'étude*, peinture un peu grise, qui paraît chercher Gerard Dov; et une *Réunion rustique*, œuvre de premier ordre pour le maître, et signée : *C, bega* (*sic*).

Ici encore je rassemblerai quelques artistes secondaires, mais non pas sans talent, qui ont traité des sujets analogues à ceux des Ostade.

Je n'ai point à parler du condisciple d'Adriaan van Ostade chez Frans Hals, — de Brouwer, puisque les deux tableaux qu'on lui attribue, et qu'Immerzeel

cite de confiance [1], ne sont que de misérables copies de l'école de Breugel le vieux [2].

Mais il y a de Brekelenkamp deux excellents tableaux. On a supposé que ce maître avait travaillé chez Gerard Dov; il ne lui ressemble point, comme pratique; mais il est évidemment sectateur d'Adriaan van Ostade. Sa touche est ample et simple; ses personnages sont solides, naïfs, franchement plébéiens.

Dans un de ses tableaux, un vieillard à barbe blanche est assis devant un rouet; un pêcheur, habillé de noir et coiffé d'un grand chapeau, tenant d'une main sa ligne, de l'autre main son panier à poisson, entre dans cet intérieur. Le pendant représente un autre intérieur avec deux figures; Brekelenkamp ne mettait jamais beaucoup de personnages dans ses compositions. Un bonhomme à barbe blanche, vu de profil, allume sa pipe dans un réchaud; un autre homme, assis, tient un pot. A gauche, une cheminée. Fond neutre. Signé *Q. Brekelenkam* (*sic*) 1664. Les deux tableaux viennent de la vente van der Pot.

Arij de Vois a aussi, au musée d'Amsterdam, un de ses bons ouvrages : *un Homme joyeux*, tenant un verre de vin et un violon. Cet *homme joyeux* porte un chapeau brun et un manteau noir. Son teint

[1] M. Maxime Ducamp, dans la *Revue de Paris*, les cite aussi comme originaux d'Adrien *van* (*sic*) Brouwer.

[2] Rejetés aux Inconnus dans le nouv. cat., d'où le nom de Brouwer a disparu.

coloré rappelle en petit les types de Jordaens. Le tableau, signé à droite, provient, je crois, de la vente de la baronne van Warmond, où il fut payé 900 florins.

Un deuxième Arij de Vois est intitulé : *Marchand de poisson en bonne humeur* (nº 314). Signé, comme le précédent : A D Vois, l'A, le D, le V emmêlés en monogramme.

Brakenburgh — il signe ainsi d'habitude (au musée de Vienne, par exemple, deux tableaux), et le catalogue d'Amsterdam a tort d'écrire le non sans l'*h* final, — Brakenburgh est censé élève de Mommers, imitateur de Berchem. Mais il a bien plus d'adhérence à l'école des Ostade et de Jan Steen. Le seul tableau de lui au musée d'Amsterdam, *Réunion rustique* (nº 37), ne suffit point à le faire connaître. Passons.

Un tableau de Thomas Wijck, peintre habile, dont la biographie est assez obscure, semble aussi se rapporter à l'école des van Ostade : *Intérieur avec une femme qui file*. Mais il est trop haut pour qu'on en puisse parler.

Ce Thomas Wijck, né à Haarlem en 1616, a peint des sujets bien différents : des intérieurs de paysans, des alchimistes, des ruines, même des marines; même un sujet turc avec des figures de grandeur naturelle, suivant Walpole. Il avait passé quelques années en Italie, où il imita, un moment, le Bamboccio. Il vint, sous la *restauration* (Charles II), habiter l'Angle-

terre, où il mourut en 1682[1]. Son portrait et celui de sa femme ont été peints par Frans Hals. Il a gravé très-spirituellement quelques eaux-fortes. Son fils, plus connu que lui, quoiqu'il ne le vaille pas, fit surtout des batailles, et il sert de lien entre Philips Wouwerman, dont il fut sectateur, et Jan van Huchtenburgh, qui fut son élève. L'Angleterre, où il se maria, où il eut plusieurs disciples, et où il mourut en 1702, possède quantité de ses tableaux, quelques-uns d'assez grande dimension. Il a peint des chevaux dans certaines compositions de Kneller, et il a laissé un livre de dessins de chasses.

Kalf encore. Il a étudié chez Henri Pot; mais, à son maître si fin et un peu minutieux, il semble avoir préféré la touche et le ton d'Adriaan van Ostade. Sa *Nature morte* (n° 152) est une vaillante peinture, d'une couleur chaude et énergique.

PIETER DE HOOCH. — Comme Adriaan van Ostade, il tient de très-près à la méthode rembranesque, et peut-être découvrira-t-on quelque jour qu'il a travaillé chez Rembrandt, ou peut-être chez Nicolaas Maas.

Ses tableaux sont très-rares, même en Hollande. Les musées de La Haye et de Rotterdam n'en ont point!

[1] Le nouv. cat. dit, à tort je pense, 1686. — Voir Walpole, *Anecdotes of painting in England*, etc., London, 1782, t. III, p. 249.

mais le musée van der Hoop en a quatre; les collections van Brienen, van Hillegom et van Loon, plusieurs très-importants.

Le musée d'Amsterdam n'en a qu'un, et un petit portrait qui passe pour être le portrait de l'artiste, peint par lui-même à l'âge de dix-neuf ans. Je crois que M. Charles Blanc en a publié une gravure sur bois dans l'*Histoire des peintres*. La tête est sérieuse, l'œil profond, la peinture large et solide, autant qu'on en peut juger à la hauteur où ce précieux petit panneau, qui n'a pas 1 pied carré, a été accroché en mauvaise lumière. Il serait pourtant bien intéressant de s'assurer d'abord si l'œuvre est de Pieter de Hooch[1]. Encore resterait-il à constater que ce portrait le représente lui-même. De cela je ne sais quelles raisons peuvent être données : une tradition plus ou moins obscure, sans doute. Car on ne connaît presque rien de la vie de ce grand artiste, qui probablement, comme Cuijp, Hobbema et plusieurs autres, ne fut pas estimé à sa valeur par ses contemporains : l'observation est de Smith.

M. Viardot signale un autre portrait de Pieter de

[1] Le nouv. cat. donne le monogramme DH, près duquel est l'inscription : *Ætatis* 19. Voilà pour l'originalité de la peinture ; mais cela ne dit rien pour le personnage. Ce tableau a été acheté en vente publique à Amsterdam. — Le cat. écrit le nom : *de Hooge*, ce qui est plus conforme à l'orthographe régulière, mais le peintre lui-même, dans ses rares signatures, écrit habituellement : de Hooch.

Hooch dans la galerie du comte Czernin, à Vienne. On pourrait, au moyen de la photographie, comparer ces deux têtes pour voir si elles se ressemblent.

Mais, quoi qu'il en soit de ce portrait, le tableau représentant un Intérieur, sorte de vestibule pavé de dalles jaunes, est une belle production du maître. Il a près de 2 pieds de large, et 2 pieds 2 pouces de haut; sur toile. Il provient de collections célèbres : J. de Bruyn, Amsterdam, 1798, 2,600 florins[1]; Smeth van Alpen, 1810, 3,025 florins; madame Hogguer, Amsterdam, 1817, 4,010 florins. Smith (1833) l'estimait 600 guinées. Il faudrait doubler cette somme aujourd'hui.

L'effet de lumière est prestigieux, comme toujours. A droite, au fond du vestibule, une porte ouverte laisse voir un petit salon resplendissant, dont la fenêtre, ouverte aussi, donne en plein air. Trois degrés de jour très-différents! Dans le petit salon, une chaise avec un coussin, et, au-dessus de la chaise, un portrait d'homme accroché au lambris.

A gauche, de côté, dans la première pièce éclairée par une petite fenêtre, une autre porte entrebaillée, d'où sort une femme de profil à droite, donnant un pot à une petite fille, de profil en vis-à-vis. La femme est coiffée d'un serre-tête blanc; elle a un caraco rouge à manches bleutées, un jupon bleu perse. La petite fille est vêtue de gris perle, avec un beau bonnet

[1] « J. J. de Bruin, 1765, 450 florins, » suivant le nouv. cat.

brodé. Ses cheveux blonds en désordre couvrent presque tout son visage. Elle avance gentiment sa petite main gauche vers le pot. C'est délicieux de naïveté dans les personnages, et superbe de simplicité dans l'ensemble. Signé : P. D. H., sans date.

Nicolaas Koedijk a-t-il été élève de Pieter de Hooch ? S'il est né, comme on le dit, en 1681 seulement, c'est un peu tard ; il est vrai qu'on ne sait point quand mourut de Hooch. En tout cas, Koedijk l'a imité supérieurement. Le petit portrait en pied du lieutenant-amiral P. P. Hein, qu'on lui attribue au musée d'Amsterdam, paraît très-fort ; mais il faut de bons yeux pour le deviner à trois mètres en l'air. Ces maîtres rares devraient, quoique secondaires dans l'école, avoir des places choisies en lumière favorable. Au musée van der Hoop, on retrouve ce Koedijk dans un de ses meilleurs ouvrages.

Mais, pour suivre la lignée de Rembrandt, j'ai laissé en arrière un grand peintre qui était né trois ans avant lui, et qui se classe auprès de lui dans l'école hollandaise : Aalbert Cuijp.

Les Cuijp. — De Jacob Gerritz, père d'Aalbert, et fondateur de la société des peintres à Dordrecht, où il résidait et où naquit Aalbert, les tableaux sont presque introuvables. La France et la Belgique n'en ont point, du moins dans les musées et dans les galeries notables. En Allemagne, je ne trouve qu'au musée de Berlin (n° 743) un portrait de vieille femme,

signé *I. G. Cuijp fecit, Anno* 1624; au musée de Munich (n° 454, 2e série), une *Vue de ville* au bord d'un large fleuve, et au Städel'sche Institut de Francfort-sur-Mein, un portrait de femme (n° 241). Le catalogue de la galerie Lazienki, à Varsovie, mentionne aussi un portrait d'homme, par J. G. Cuijp. En Hollande, je ne connais que le tableau du musée d'Amsterdam. Peut-être y en a-t-il d'autres dans des collections particulières que je n'ai point visitées.

Le tableau du vieux Cuijp, au musée d'Amsterdam, est donc très-précieux. C'est, de plus, une excellente peinture. Il est intitulé : *Tableau de Famille* (n° 59), et il représente, suivant Immerzeel, la famille du peintre Cornelis Troost; famille gaillarde et nombreuse : la grand'mère, le père et la mère, quatre garçons et deux filles, tous un peu courts et trapus, du moins tels que les a faits l'artiste.

Aalbert aussi, comme son père et son maître, a toujours carrément établi ses personnages, gentlemen ou paysans, cavaliers ou pâtres. La sveltesse et l'élégance ne se rencontrent que par exception dans la race hollandaise, et dans ses interprètes plastiques.

Près de la famille Troost, qui s'en va se promener en fête quelque part, est une charrette attelée d'un beau cheval noir, de ces types frisons qu'Aalbert lui-même s'est plu à reproduire. Les têtes, les costumes, l'espèce de paysage, un peu étouffé, sur lequel se

dessine le groupe, tout est peint magistralement, largement, à pleine pâte, et d'un ton vigoureux[1].

Pour Aalbert, ce n'est pas au musée d'Amsterdam, ni même dans les autres musées de la Hollande, qu'on peut l'apprécier. Dans quelques collections privées, oui ; mais surtout en Angleterre, où quantité de ses œuvres superbes ont été importées.

Le musée d'Amsterdam n'a qu'un seul tableau d'Aalbert : *Paysage entrecoupé par une rivière* (n° 60). Le catalogue ajoute cependant, n° 61, *un Combat de cavalerie*[2]. Je n'ai jamais deviné à quel tableau apocryphe pouvait s'appliquer ce titre. Je ne sache pas qu'Aalbert ait jamais représenté de bataille, et, sur 277 numéros de son catalogue, Smith n'en mentionne pas une.

Le paysage, sans être de premier ordre, a de belles parties, et surtout une lumière juste et profonde. Aalbert Cuijp n'a point volé son surnom de « *Claude hollandais.* » On sait toujours quelle heure il est dans ses paysages, et quelle saison.

Ici nous sommes en automne, le matin. Au premier plan, à droite, deux grands arbres ; à gauche,

[1] Acheté de Mme Schol, à Amsterdam, 600 florins (nouv. cat.).

[2] Le nouv. cat. attribue toujours ce tableau à Cuijp, et il en donne la signature, qui est évidemment apocryphe : « *A Cyrp.* » Il suffit de la comparer à la signature de l'autre tableau, où le nom, comme d'habitude dans la seconde manière du maître, est écrit : *A. cūijp.*

un homme sur un âne, et un homme à pied, en veste rouge. Au milieu, quatre vaches qui s'en vont paître, et une bergère sur son âne. Au second plan, une rivière, des arbres, une tour; et pour fond, des montagnes.

Le tableau, sur toile, a plus de 3 pieds de large sur environ 3 pieds et demi de haut. Il a été payé 3,800 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808.

A côté de Cuijp il convient de mettre son ami et collaborateur Aart van der Neer, dont on voit au musée d'Amsterdam un *Effet d'hiver*, assez ordinaire, mais bien authentique, et signé du monogramme A. V. entrelacés, suivis de l'N accolé au D.

D'Eglon van der Neer, qui travailla d'abord chez son père et imita ensuite différents maîtres, notamment Terburg, il y a aussi un seul tableau : *le Jeune Tobie avec l'ange*. Signé : *E. H. van der Neer f.* 1644.

Aalbert Cuijp, comme on sait, était « un vrai gentleman, » qui peut-être, on le suppose, peignait par vocation et par plaisir; on dit aussi qu'il était calviniste rigide. En contraste, je prendrai donc après lui une des figures les plus débraillées de l'école hollandaise : maître Jan Steen, le *franc rigoleur*, excellent catholique, du reste; l'humoriste spirituel et profond, qui semble avoir choisi, pour texte de ses peintures, la comédie humaine.

Jan Steen est au grand complet dans les musées

de la Hollande : le musée d'Amsterdam en a 8 ; le musée van der Hoop, 5 ; le musée de La Haye, 6 ; le musée de Rotterdam, 3 ; sans compter des chefs-d'œuvre dans les collections particulières.

Les Hollandais estiment beaucoup Jan Steen, et le tiennent, avec raison, pour un des maîtres les plus originaux de leur école. Ils s'y reconnaissent, par un certain côté, dans quelques-uns de leurs traits nationaux. Mais l'*épopée* de Jan Steen va plus loin que le caractère d'un peuple, elle touche au fond même de l'humanité.

Il a cela de commun avec Molière, — et aussi avec Balzac, — que, dans sa comédie humaine, ce sont d'habitude les mêmes personnages qui reviennent, jouant toujours un rôle analogue, quoique dans des pièces différentes. Comme Molière, il a ses Sganarelle, ses Arnolphe, ses Dorine ; toute une troupe bien apprise, consacrée à Bacchus et à Vénus ; jeunes vauriens et vieillards ridicules, duègnes et soubrettes, grosses commères et capricieuses fillettes, buveurs très-illustres et ribauds très-précieux.

Lui-même est presque toujours de la compagnie, trinquant avec les autres et leur versant à boire, tantôt jouant du violon pour les faire danser, tantôt les regardant en philosophe, de quelque coin ombreux où il fume sa pipe.

Il n'y a pas une œuvre de Steen qui ne soit une raillerie sur les mœurs ou sur les passions.

Ses sujets peuvent se classer en quelques séries

principales, sortes de chapitres de la même farce pantagruélique.

Les *Intérieurs de famille*, où l'on se réjouit tous ensemble, depuis le grand-père jusqu'aux nourrissons : fêtes des Rois, fêtes de la Saint-Nicolas, fêtes du bon Dieu et du bon Diable, où la table est toujours dressée au milieu et couverte de jambons et de brocs : sur les genoux du vieux bonhomme sautille un petit enfant en chemise et en bourrelet ; au sein de la grosse jeune mère tette un baby ; le père enseigne à un de ses garçons l'art de fumer. Mais tous ont toujours une main occupée à tenir un verre.

Quelquefois la scène se passe entre le couple marital qui se grise en tête à tête ; mais, tandis qu'ils chantent à table, les enfants cassent tout dans la maison, et, par quelque porte entr'ouverte, on aperçoit dans le fond la *meisjie* (la meschine, la servante) qui fait l'amour avec son galant.

Quelquefois le mari et la femme dorment en pendant, près l'un de l'autre, mais, chacun tourné de son côté, l'un accoudé à la table, l'autre renversée sur sa chaise ; ou bien l'homme lit, et la femme qui s'ennuie, s'endort.

Quelquefois la femme est en train de rire avec son amant, lorsque arrive le vieux mari.

Les *Noces* se rattachent à cette comédie de la famille. Avec un vieux tout pimpant et très-cossu, les garçons de noce poussent narquoisement la jeune mariée, fraîche et gaillarde paysanne, qui hésite à « sau-

ter le pas. » Ou bien les épousés sont jeunes tous deux et se font des tendresses ; mais quelque fumeur, assis sur un tonneau, ricane en les regardant passer, et se demande combien ça durera.

Les *Orgies*, — chapitre Bacchus, — intérieurs d'estaminet, où les hommes boivent et braillent ; mais voilà qu'au seuil de la porte, une femme chargée d'enfants vient appeler son ivrogne qui n'y prend garde. Kermesses en plein vent, où l'on danse, où l'on joue aux boules et aux quilles, où l'on se roule sur des gerbes, où l'on badine sous des treilles. Franche gaieté, point de souci ! On ne s'amuse ainsi que chez Rabelais.

Les *Médecins*, charlatans et alchimistes. Le médecin d'amourettes — chapitre Vénus — est surtout le triomphe de Jan Steen. Ce n'est pas tant le médecin qu'il a plaisanté, que l'amour féminin qu'il a célébré. Il s'agit toujours de quelque jolie fille, qui n'a guère l'air malade, et ce n'est que grand hasard si elle en est venue jusqu'aux pâles couleurs.

Parfois le vieux docteur est très-sérieux et semble de bonne foi consulter toute sa conscience pour remédier à une pareille désolation, passagère heureusement. Le spectateur devine très-bien la cause du mal, — à un billet doux, chiffonné devant le miroir, — à un petit portrait en médaillon que la fillette n'a pas eu le temps de cacher tout à fait sous son oreiller. N'est-ce pas là un comique comme celui de Molière, dans les scènes où Arnolphe écoute complaisamment

les confidences et les contes du jeune Horace, tandis que le spectateur du théâtre comprend la tromperie d'Agnès?

D'autres fois, le médecin, qui connaît l'affaire, sourit à la duègne dissimulant sous son tablier l'instrument de Diafoirus, et, par un signe grotesque, il indique le moyen de sauver la belle défaillante.

D'habitude, pendant ces graves consultations, où le médecin regarde le soleil à travers un bocal mystérieux, arrive quelque page avec un papier plus salutaire que les drogues pharmaceutiques; ou bien, par une fenêtre on entrevoit un jeune *cavalier* qui rôde et qui entrera tout à l'heure achever la guérison.

En certains cas compliqués et désespérés, le remède de Jan Steen est un pâté qu'on apporte avec une grosse amphore et de gentils verres en cristal. C'est, par exemple, quand il y a là, près de la malade, un vieux Dandin qui la surveille. Il s'agit de faire passer le temps, en attendant que le bonhomme aille vaquer dehors à ses affaires. L'amant n'est pas loin.

Outre les gais bohémiens et les jeunes sentimentales à *talons courts* comme on disait au XVIe siècle, les écoliers sont encore les favoris de Jan Steen. Son système d'éducation, de même que son système médical, repose également sur la nature et la liberté. Dans ses *Écoles*, on n'apprend rien d'inutile, car le magister dort le plus souvent; et les jeunes citoyens s'apprennent tout seuls à faire des cocottes avec leurs

livres ou à dessiner sur la muraille la silhouette du pédagogue qui ronfle. Oh! les bons petits Panurge que ça fera!

Ce n'est pas que Jan Steen ne se soit jamais élevé aux sujets graves, aux compositions bibliques et héroïques. Si vraiment! N'a-t-il pas représenté, à plusieurs reprises, les *Noces de Cana?* Admirable prétexte pour exalter dignement le miracle du changement de l'eau en vin! C'est le seul miracle qui, dans toute l'Écriture sainte, paraisse avoir touché Jan Steen. Il n'y a pas une de ses kermesses où l'on s'enivre mieux que dans ses *Noces de Cana.*

Il a même fait un Romain, choisi tout exprès bien en harmonie avec sa rigide morale. Oui, il s'est amusé à peindre : *la Continence de Scipion!* Et un autre jour il a même peint un Grec : *Diogène cherchant un homme.* Vous pensez si la foule de ribauds et de gamins se moquent du philosophe lanternier, bien empêché de trouver un sage dans cette bande de fous.

Après tous ces tableaux où la vie humaine est saisie par son côté sarcastique, où s'étalent les ridicules, les passions et même les vices, Jan Steen sans doute ne peut manquer d'être damné. Il mérite assurément de faire compagnie à Panurge, à Sganarelle, à Sancho, à Falstaff, à Pangloss, et aux derniers de ces grands réprouvés, Robert Macaire et Vautrin.

Non-seulement dans les caractères, mais dans la mise en scène de ses personnages, Jan Steen a encore

cette qualité de Molière : une extrême clarté ; il est si expressif et si simple, que tout le monde le comprend, le peuple et les enfants, aussi bien que les lettrés et les raffinés. Il n'a pas besoin, comme les peintres mystiques, de mettre des banderoles au-dessus de ses héros ; on sait ce qu'ils disent et ce qu'ils pensent, en voyant à merveille ce qu'ils font.

Pourtant il a la manie de coller souvent aux murs de ses cabarets de belles sentences explicatives et édifiantes : « Tel père, tel fils. — Quand les vieux s'amusent, les jeunes en font autant, etc. » Car il faut ajouter que les inventions burlesques de Jan Steen, loin d'être la glorification des égarements qu'il se plaît à retracer, ont toujours au fond une signification morale. L'intempérance, le libertinage, la paresse, le désordre, montrent toujours leur punition dans quelque percée même du tableau. Absolument comme dans le marquis de Sade ou dans M. Bouilly.

Pour ce qui est du métier de peindre, personne ne le pratiqua mieux que lui. Reynolds, — voilà qui est surprenant ! — Reynolds lui a trouvé des analogies avec Raphaël ! « Jan Steen, dit le peintre anglais, a un style vigoureux et mâle, *qui approche même du dessin de Raphaël*. Il a manifesté la plus grande habileté dans la composition et dans le ménagement de la lumière et des ombres, comme aussi une grande vérité dans l'expression et le caractère de ses figures. »

Après cette citation, j'oserai dire, à mon tour, qu'on

voit de Jan Steen quelques figures de médecins qui font penser à Titien et à Velazquez dans sa manière ferme. Quoique hautes d'un pied seulement, elles ont une structure qui conviendrait à un personnage de grandeur naturelle.

Il est vrai que Jan Steen n'est pas souvent de cette force-là. Toujours spirituel, il est quelquefois un peu enflé de dessin, à la manière de Jordaens; car il est le Jordaens de l'école hollandaise. Et c'est ce style-là qu'on connaît surtout de lui en France, avec une gamme de ton trop rougeâtre. Mais, dans ses œuvres distinguées, il est aussi correct de dessin que Terburg, et même plus solide; aussi fin de couleur que Metsu, mais plus ample de touche; aussi vigoureux que Pieter de Hooch, mais plus mouvementé. Quelques-uns de ses tableaux pourraient être pris pour les meilleurs Adriaan van Ostade. Il a, dans ses manières très-diverses, presque toutes les qualités des maîtres de son école. Mais il est le plus expressif de tous. Sa mimique est incomparable. Et là-dessus, dans quelque école que ce soit, personne ne l'a surpassé.

Il y a de lui cependant une certaine quantité de tableaux, — parfaitement authentiques, — mais qui sont assez faibles et semblent des ébauches mal réussies. L'intention comique et la physionomie s'y trouvent toujours indiquées, mais l'exécution est abandonnée et impuissante. Comment expliquer cela d'un homme si vaillant dans ses bonnes veines?

Si ces sortes de tableaux appartenaient à sa période primitive, on pourrait croire qu'il eut un moment de débrouillement difficile; mais ils sont de diverses époques, et même souvent postérieurs à ses bons ouvrages.

Serait-ce vers sa fin, au contraire, que son talent perdit une partie de son adresse et de sa sûreté? Serait-ce un effet de sa propre intempérance? Car ce grand et joyeux philosophe, pareil au bon curé de Meudon, cherchait souvent sa philosophie au fond du pot.

Peut-être, quelquefois, quand l'œil et la main, fatigués par quelque orgie nocturne, ne répondaient pas tout de suite à son hallucination intérieure, renonçait-il à son fantôme incomplet. Peut-être, au milieu même de ses compagnies joyeuses, barbouillait-il de ces pochades qu'il laissait là dans l'estaminet. C'est la supposition faite par Smith, qui assure qu'on rencontrait autrefois des tableaux de Steen dans tous les cabarets (*liquor shop*) de la ville de Delft. — Il y a des Jan Steen qui valent 500 francs, d'autres qui valent 50,000 francs.

Chose singulière, que ce soient les Anglais qui aient le plus relevé le talent de ce peintre débraillé! Ils en possèdent plus d'ouvrages non-seulement que la Hollande, mais que toute l'Europe. Lord Ashburton, lord Ellesmere, lord Dudley, lord Scarsdale, lord Overstone, le marquis de Bute, lady Peel, M. W. Beckford, M. Munro, M. Walter, M. Hope, toutes les col-

lections principales en ont. La galerie de la reine, au palais de Buckingham, en a six. Le grand lord Wellington surtout adorait les Steen, et il en avait réuni quantité dans la collection qui appartient aujourd'hui à son fils, à Aspley House. On en comptait onze à l'Exhibition de Manchester [1]. Les musées de Vienne, de Dresde, de Munich, de Berlin, à eux quatre, n'en ont que six.

Parmi ceux du musée d'Amsterdam, il y en a un de la meilleure manière, sans être d'importance; un autre très-bon, un autre intéressant en ce qu'il est le portrait du peintre lui-même, deux ou trois fort médiocres, et un ou deux assez mauvais. Il faut les prendre comme ils sont. Tous d'ailleurs ont leurs titres en règle, et proviennent de collections plus ou moins célèbres.

« N° 270. Intérieur avec figures, parmi lesquelles une femme qui donne à manger à un perroquet. » C'est le plus beau. A droite sont des joueurs de trictrac, un assis, l'autre debout; un troisième homme les regarde en fumant. A gauche, devant une cheminée où cuisine une femme, un petit garçon fait manger un chat. Au milieu, en avant, une jeune fille, debout et vue de dos, lève le bras vers une cage pendue au plafond; à la porte de la cage se penche un perroquet pour becqueter la main de la fille. Sur un fauteuil, au premier plan, est jeté le manteau d'un

[1] Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 281 et suiv.

des joueurs de trictrac. Au bas, à droite, la belle signature en toutes lettres, le J du prénom entortillé dans un S capital. La jeune fille, motif principal du tableau, est d'une tournure ravissante. Dessin correct, modelé très-ferme ; la lumière partout avec des dégradations merveilleuses ; le ton local vigoureux comme chez les Vénitiens.

Ce tableau sur toile a été collé sur bois, ce qu'on appelle marouflé. Il a 1 pied 8 pouces de haut, 1 pied 3 pouces de large. Gravé par J. de Mare. A la fameuse vente Lormier, en 1763, il fut payé 540 florins.

Ces prix du XVIII[e] siècle, que nous donnons par curiosité, comme certificats d'origine et titres de noblesse, ne signifient plus rien à présent. En général, ils doivent être au moins décuplés; pour certains peintres dont la renommée a monté, les florins seraient remplacés par des billets de 100 francs ; pour certains tableaux même, et nous en citerons qui auraient cette chance, il faudrait aller bien au delà. Pour ce Jan Steen spécialement, les guinées remplaçant les florins n'arriveraient pas à sa valeur. Steen d'ailleurs est de ceux qui, pendant une période assez longue, ne furent pas estimés autant qu'ils le méritaient. Mais, comme dit le proverbe anglais : Le temps finit toujours par mettre la vérité en lumière, *Time brings truth to light.*

Smith intitule cette composition : *les Joueurs de trictrac ;* M. van Westrheene, de La Haye, dans son

catalogue plus complet que celui de Smith, adopte le titre : *la Perruche*[1].

« N° 263. Un intérieur bourgeois ; tableau connu sous le nom de *la Fête de Saint-Nicolas.* » Sujet affectionné de Steen qui l'a répété souvent, avec variantes. Ici, la mère, en caraco vert, bordé d'hermine, jupon lilas, est vue de profil, assise à droite près d'une table chargée de pâtisseries et de bonbons ; elle tend les bras à une petite fille qui emporte des jouets à pleines mains et dans un seau de fer-blanc. Les autres enfants, trois ou quatre garçons et une fillette, rient ou pleurent selon les faveurs de saint Nicolas et se font des malices. Le père est au fond dans la demi-teinte. Nombreux accessoires. Bonne peinture, un peu usée par place. Signé, sans date. 2 pieds 8 pouces de haut, 2 pieds 3 pouces de large. Vente Seger Tierens, La Haye, 1743, 695 florins.

« N° 264. Portrait de l'artiste. » Buste de grandeur naturelle, tourné à droite de trois quarts ; avec les deux mains appuyées sur un dossier de fauteuil.

La tête de Steen est bien connue ; il s'est peint lui-même assez souvent, non-seulement dans ses compositions, mais en portraits séparés, qui valent mieux

[1] Le nouv. cat. : *la Cage du perroquet*. — Il faut noter, en passant, que le nouv. cat., d'après l'excellent travail de M. van Westrheene, donne 1626 et 1679, comme dates de la naissance et de la mort de Jan Steen. Il faudra bien que le cat. du Louvre change ses dates 1636-1689.

que celui-ci. Smith a fait graver, pour son VIe volume, le charmant petit portrait en pied, que possédait alors le baron Verstolk van Zoelen de La Haye. On y trouve le vrai Jan Steen, qui chante et qui rit, en s'accompagnant de la mandoline. Il est assis près d'une table sur laquelle sont des papiers de musique et une cruche de quelque chose à boire.

Dans le portrait d'Amsterdam, la physionomie est assez sérieuse et même triste, avec toutefois un peu de sarcasme. Le nez baroque pointe en l'air; petite moustache, longs cheveux bruns. Sur la casaque sombre, un rabat blanc. A droite, une échappée de ciel opaque. Tout a poussé au noir. La peinture, d'ailleurs, n'a jamais été de belle qualité : *indifferently painted*, dit Smith. La signature est sur le bord d'une fenêtre à droite. La toile presque carrée a 2 pieds et quelques pouces de haut. Gravé par J. de Mare[1].

« N° 269. *Un Charlatan vantant sa marchandise.* » Il est debout sur une estrade, à l'ombre d'un arbre. Beaucoup de petites figures, toujours très-spirituelles, et des épisodes comiques : une femme amène dans une brouette un homme ivre, sans doute pour que l'éloquent docteur le guérisse de l'ivrognerie. Un paysan se fait opérer par la commère du charlatan, etc. Exécution très-libre et très-légère. Sur bois. H. 1 pied 2 pouces, L. 1 pied 7 pouces. Encore de la collection Lormier : 420 florins.

[1] Acheté 150 florins, de M. Hodges (nouv. cat.).

De la collection Braamcamp, non moins célèbre, une toile assez grande, 2 pieds et demi de large sur 2 pieds 2 pouces de haut, qui fut payée seulement 360 florins. Sorte d'ébauche, très-lâchée, et qui n'a de mérite que le mouvement de la composition et une indication de physionomies. Sur le devant, un canal et un bateau dans lequel sont un batelier, un garçon jouant de la flûte et une femme allaitant son enfant. Au bord du canal un homme fait des signes à la femme et s'en va rejoindre un groupe de buveurs à une auberge.

De la collection van der Pot, deux panneaux : *Un Boulanger étalant son pain*, et *une Servante de paysan écurant un pot d'étain*.

Le boulanger range ses galettes sur la devanture de sa boutique ; une femme vient pour en acheter ; un petit garçon sonne de la trompe en manière d'appel aux pratiques. Daté 1659. Gravé par J. Benme. Payé 705 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808, après avoir été payé 160 florins à la vente Wierman, Amsterdam, 1762 [1].

La Servante, dans son intérieur de cuisine, est en caraco blanc et jupon bleu. Près d'elle, sur une table, une lanterne et des ustensiles de ménage. Tout petit tableau, très-fini. 255 florins à la vente van der Pot.

[1] D'après une inscription au dos du panneau, les figures de cette composition sont les portraits du boulanger Oostwaard, de sa femme, et d'un des fils de Jan Steen. Le nouv. cat. ne donne pas la date 1659, mais seulement la signature.

Enfin, *une Noce de campagne*. Le marié, la mariée, leurs amis, sont à table. On va danser. Les musiciens sont là. Signé et daté 1672[1].

Au revoir, Jan Steen! et à meilleure rencontre!

Terburg. — Parmi ces *petits* grands peintres hollandais, il y en a un qui ne s'est jamais encanaillé. C'est Terburg. Vrai gentleman, comme Cuijp, et de la même génération. Il est né la même année que Rembrandt, en 1608. Il a sa bonne part d'influence dans l'école de son pays. Metsu est son jeune frère, et son égal. Tous deux, dans leur genre, qui est analogue, distancent de bien loin tous leurs rivaux. Mais Terburg a sur Metsu l'avantage d'être l'initiateur. C'est lui qui a inventé les scènes d'intérieur élégant, *conversations*, parties de cartes, galanteries discrètes, réception de billets doux, concerts intimes, dans un petit salon tendu de soie, où de jeunes ladies coquettement parées étalent avec nonchalance leurs robes de satin. La robe de satin appartient à Terburg. Il a fourni l'étoffe à Metsu, à Mieris, même à Wouwerman pour ses cavalcades seigneuriales, même à Jan Steen qui ne l'a point trop froissée dans ses belles malades d'amour.

Terburg a beaucoup voyagé et il est le seul artiste de son pays, qui, en son temps, ait ainsi couru le

[1] Vente J. Hoogenbergh, 1743, Amsterdam, 81 florins (nouv. cat.).

monde. Il a visité l'Italie et il a étudié les grands maîtres ; il a vu l'Allemagne et il a peint d'après nature son *Congrès de Munster ;* il a vu l'Espagne, où, dit-on, il ne fut pas insensible à la beauté des femmes, et il a dû connaître à Madrid Velazquez ; il a peint en France, peut-être même en Angleterre. Et, malgré tout, il est demeuré pur Hollandais de style et d'exécution. La terrible épreuve de l'Italie ne l'a point perverti. La fréquentation des rois, princes, ambassadeurs, cardinaux, grands personnages de tant de pays, ne lui a point fait perdre le naturel ; il n'y a gagné qu'une rare distinction et une grâce exquise pour interpréter la société hollandaise dans ses types des classes supérieures. Aucun des maîtres étrangers ne lui a laissé la moindre empreinte, quoiqu'il se soit assimilé mystérieusement leurs plus fines qualités. S'il a songé parfois à quelqu'un d'eux, c'est peut-être à Velazquez, et il en a, dans certains de ses tableaux, les tons verdâtres argentés, d'une nuance si harmonieuse et presque indéfinissable. Smith lui trouve de la ressemblance avec « la manière fascinatrice » du Corrége ! Que ces Anglais sont excentriques : Reynolds mêlant Raphaël à Jan Steen, Smith mêlant Corrége à Terburg !

La vérité est que Terburg ne ressemble à personne. C'est là un maître original et de premier ordre. Je ne sais pas si, après Rembrandt, on ne devrait pas le mettre tout à fait hors ligne, seul à son rang, comme les vrais grands hommes.

Le musée d'Amsterdam n'a de lui qu'un tableau, assez célèbre : *la Robe de satin,* précisément. On appelle quelquefois ainsi cette charmante composition, qui a été gravée à l'aquatinte par Vaillant. Le catalogue l'intitule : « Jeune Dame, habillée en satin blanc, conversant avec un *seigneur* et une dame. » (nº 277.)

La jeune lady est debout, de dos, la tète penchée en avant et ne laissant voir que sa nuque blanche et son chignon blond clair. Elle a une pèlerine noire sur sa robe de satin blanc. Elle se découpe en partie sur une table couverte d'un tapis rouge, en partie sur les baldaquins et les rideaux rouges d'un lit qui occupe la moitié du fond ; l'autre moitié du fond est un simple lambris gris, avec une porte fermée. Sur la table, qui est à gauche, un miroir, une coupe, un flambeau d'argent, deux peignes, un cordon rose ; nous sommes dans le sanctuaire intime, dans la chambre à coucher.

A droite, le gentleman, assis de profil sur une chaise à dossier rouge, une jambe croisée sur l'autre, tient à la main gauche son grand chapeau gris à longues plumes azur et citron ; sa main droite, mi-levée, fait un geste d'explication avec la femme debout qu'il regarde. Il ressemble un peu à Terburg jeune. Il a de longs cheveux, une casaque courte, couleur chamois, des hauts-de-chausses lilas; son épée à poignée d'acier traîne le long de sa chaise, derrière laquelle est un grand lévrier gris dans la pénombre. Entre lui et

la femme en satin blanc, une jeune femme blonde, assise de trois quarts, vêtue et encapuchonnée de noir, boit dans un verre à pied, qu'elle soutient de la main droite et à travers lequel on aperçoit la moitié du visage.

C'est délicieux. « Une des meilleures œuvres du maître, dit Smith, et de la plus haute beauté. » Par malheur, la peinture est très-usée en plusieurs endroits, ce qui diminue de beaucoup la valeur du tableau.

Tous les amateurs connaissent d'ailleurs cette composition par un chef-d'œuvre de Wille. La gravure de Wille, intitulée : — on ne devine pas pourquoi, — *l'Instruction maternelle*, a été faite, non d'après cet original, mais d'après une répétition offrant de légers changements ; par exemple, le lévrier y manque. Cette répétition, qui a passé dans les cabinets les plus célèbres, appartient aujourd'hui à lord Ellesmere (Bridgewater Gallery), et a été exposée à Manchester, en 1857 [1]. Il y en a encore une répétition avec variantes au musée de Berlin, nº 791.

Le tableau d'Amsterdam est sans doute celui qui fit partie de la collection Lormier, et qui, à la vente, en 1763, fut payé 825 florins. Il vaut aujourd'hui plus de 1,000 guinées, et s'il était de bonne conservation, les Anglais se le disputeraient au delà de 3,000 livres.

[1] Voir, pour les détails, *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 273.

La toile a 2 pieds 4 pouces carrés. Les figures ont environ 1 pied de haut.

A la suite de Terburg, le catalogue enregistre, comme étant copiée d'après ce maître, une espèce de petite ébauche, intitulée : *la Conclusion de la paix de Munster*. Smith dit que ce tableau a été gravé par Simon Fokke, et que ce pourrait être une première étude pour le fameux *Congrès*, que les artistes français ont admiré dans la galerie de la duchesse de Berri. Mais assurément Terburg est étranger à cette mauvaise pochade.

Nous trouverons, au musée de La Haye, le portrait de Terburg, par lui-même, en pied, dans son costume de bourgmestre de Deventer. On voit encore plusieurs de ses chefs-d'œuvre chez les riches amateurs d'Amsterdam, notamment un bijou, une merveille incomparable, dans la galerie van Loon.

Gaspar Netscher, de Heidelberg, a travaillé sous Terburg. Un de ses meilleurs tableaux est au musée d'Amsterdam : « Femme pompeusement *mise*, ajustant la chevelure d'un petit garçon (n° 201). » Le costume de la femme est, en effet, très-élégant : caraco de satin bleu foncé, bordé d'hermine, jupon de satin, couleur safran, avec des lisérés d'argent. Assez beau ton, mais un peu lourd. Elle peigne un gentil petit enfant agenouillé près d'elle. Un autre enfant, debout contre une table à tapis turc, se fait des grimaces dans une glace. Sur la table, une boîte en argent, une assiette, une coupe, très-délicatement

peintes. Une servante arrive, portant un plateau d'argent. En avant, une chaise couverte de velours rouge, sur laquelle sont déposées une toque et des plumes. Derrière la chaise de la jeune femme est un chat. Haut., 1 pied 6 pouces; larg., 1 pied 2 pouces; sur toile. Signé, sans date.

Smith, qui fait grand éloge de ce tableau, l'intitule : *Occupation maternelle.*

Le catalogue attribue encore à Gaspar Netscher, un « portrait de Constantin Huygens père [1]. »

METSU. — A côté de Terburg, — Metsu. J'ai rectifié ailleurs [2] plusieurs points de sa biographie, et en particulier la date de sa mort, que tous les catalogues de l'Europe fixent à 1658, quand, au musée de La Haye justement, il y a de lui un tableau daté 1661 [3].

Avec ses airs de marquis, ce délicat Metsu fut camarade de Jan Steen, un peu plus jeune que lui. Mais il quitta Leyde pour Amsterdam, vers le moment où Steen se mariait à la fille de van Goijen. Je

[1] D'après le nouv. cat., ce tableau, acheté par le roi Guillaume I[er] pour le musée, est signé : *C. Netscher* 1672.

[2] Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 274 et suiv.; et *l'Artiste*, livraisons de février 1858.

[3] Les rédacteurs du nouv. cat. d'Amsterdam n'ont point eux-mêmes connaissance de cette date authentique, et ils inscrivent encore 1648 comme date de la mort de Metsu ! Il n'y a pourtant pas loin d'Amsterdam à La Haye.

suppose qu'ils continuèrent, à distance, des relations d'amitié. On remarque même quelquefois dans leurs œuvres une mutuelle influence. Quand Steen peignait des ladies en caraco de velours bordé d'hermine, il n'était pas sans songer à son ami Metsu, et celui-ci s'inspirait un peu de Steen, quand il composait des scènes populaires, telles que le beau *Marché aux herbes d'Amsterdam* (n° 292 du Louvre).

Smith, qui appelle Metsu le van Dyck hollandais, le trouve très-inférieur à Steen, « comme invention, expression et facilité d'exécution. » Quoique parfaitement juste, cette appréciation, par un des plus profonds connaisseurs en peinture, a de quoi surprendre ceux qui sont peu familiarisés avec l'œuvre de l'incomparable Jan Steen. Il est vrai que Smith ajoute tout de suite : « Mais pour le choix, plein de goût, des sujets, pour la grâce de l'expression et l'élégance des tournures, Metsu est sans rival. »

C'est à cette grâce et à cette finesse que Metsu probablement dut le privilége d'être toujours préféré par les amateurs hollandais à tous les peintres de leur école, Gerard Dov et Mieris exceptés. Mais aujourd'hui Metsu est mis au-dessus de Mieris, et même de Gerard Dov ; et quant aux autres peintres qui paraissent avoir été un peu dédaignés par les anciens bourgeois hollandais, comme Cuijp, Steen, Hobbema et bien d'autres, ils ont conquis, au jugement de la postérité, un rang indiscutable désormais.

Les deux Metsu du musée d'Amsterdam sont très-

charmants, sans avoir aucune importance dans son œuvre : N° 171. *Un Homme et une Femme assis à une table garnie de mets.* N° 172. — *Vieillard assis près d'un tonneau de bière.* Ils sont fort petits tous les deux : l'un, sur toile, n'a pas 1 pied de large sur un peu plus de 1 pied de haut ; l'autre, sur bois, n'a que 9 pouces de haut et 8 pouces de large.

Le premier, assez frotté, malheureusement, a perdu toute sa fleur. La femme, en corsage camellia tendre, jupon violacé, tablier émeraude, fichu blanc à deux pointes, est assise à droite, presque de profil, versant du vin, d'une cruche de grès, dans un long verre. L'homme, en veste puce, prend sur la table un plat de viande. Il y a encore sur la table, couverte d'un tapis perse et d'un surtout en linge blanc, des assiettes, du pain, des couteaux, un verre. Le fond, à droite, est vague, avec une indication de porte. A gauche, un rideau vert sombre. Les personnages ne sont vus que jusqu'aux genoux. Signé G. Metsu. Gravé par D. J. Sluijter. Vente Lormier, 1763, 605 florins.

Le Vieux buveur est de meilleure conservation, et d'une qualité exquise. Il a de longs cheveux gris et une barbe grise, courte. Joyeuse trogne, vive expression. Ne tient-il pas sa pipe d'une main qui repose sur un tonneau, et de l'autre main, un pot en étain, appuyé sur sa cuisse? Aux bons vivants les mains pleines. Il a une chaude houppelande grise, et une belle toque rouge, garnie de fourrure brune. Il ne

lui manque rien. Cet homme est parfaitement heureux. Au-dessus du tonneau, une cruche de grès et une ardoise, accrochées à des clous. Le reste du fond, neutre, dans une harmonie gris perle, très-fine. Le personnage est aussi coupé à la hauteur du genou.

De 1810 à 1827, ce petit bijou a doublé de prix. Payé 1,560 florins à la vente Smeth van Alpen (1810), il monta à 2,860 florins à la vente Gerrit Muller (Amsterdam, 1827). Combien a-t-il gagné depuis trente ans?

Je ne trouve point d'élève notable de Metsu au musée d'Amsterdam; c'est pourquoi je passe à un autre maître aussi admiré dans son genre, que l'est Metsu dans le sien.

PHILIPS WOUWERMAN. — Suivant moi cependant, Wouwerman, malgré toutes ses qualités, n'est pas absolument à la même hauteur que les premiers, les *princes* (*principes*) de l'école, comme on disait jadis. Duc, soit, ou comte, gentilhomme assurément, et de race distinguée, mouvante, adroite, spirituelle. Mais Cuijp est plus fort que lui; Terburg et Metsu ont plus d'élégance; Adriaan van Ostade et Adriaan van de Velde ont la naïveté, qu'il n'a pas; Jan Steen a le véritable entrain qui lui manque... Bah! toutes ces hiérarchies en peinture ne signifient rien. Chacun a le droit d'adorer ses idoles, de vanter le noble dont il sait compter les quartiers, — ou de sympathiser avec des misérables comme Jan Steen et Brouwer.

Qui a fait, mieux que Wouwerman, de petits départs pour la chasse, au bas du perron d'un château, les ladies à cheval, faucon au poing, les meutes aboyant entre les pieds des chevaux; de petites arrivées à l'hôtellerie, de petits chocs de cavaliers? personne. Et parmi les artistes qui, après lui, et en s'inspirant de lui, ont répété ces sujets, personne ne l'a égalé. Convenons donc que le goût des collectionneurs ne s'égare point sur ce peintre précieux. Si Philips Wouwerman vaut dix fois van Huchtenburgh, cinquante fois van der Meulen, pourquoi un tableau de lui ne vaudrait-il pas 10,000 francs, 50.000 francs? — 100,000 francs?

Le musée d'Amsterdam est assez riche en Wouwerman, du moins par le nombre. Il a neuf tableaux de ce maître. C'est peu, à la vérité, comparativement au musée de l'Ermitage, qui en a quarante-neuf, et au musée de Dresde, qui en a soixante-trois! plus que n'en a conservé la Hollande, en additionnant tous ceux des musées et des collections particulières. Le musée van der Hoop n'en a que trois; le musée de La Haye, neuf, comme le musée d'Amsterdam; le musée de Rotterdam, trois. Ce n'est guère que le tiers du nombre de Dresde! Sur près de mille tableaux que Wouwerman a peints, Smith en a catalogué 522.

Le malheur est que nos neuf Wouwerman du musée d'Amsterdam — le nombre est pourtant de bonheur — ne sont pas de la qualité des treize — le

nombre a perdu sa fatalité — que possède le Louvre. J'en donnerai seulement une nomenclature succincte. Nous apprécierons plus complétement, au musée de La Haye, le maître du *Coup de pistolet*, du *Chariot de foin*, du *Marché aux chevaux*, de tant de chasses, de haltes de cavaliers, et de batailles inimitables.

« N° 328. Un Paysage montagneux. » Ce n'est rien.

« N° 329. Un Paysage avec des chevaux et des figures. » C'est peu de chose.

« N° 330. *Le Pillage d'un village*, les paysans refoulant les gens de guerre. » Assez important, mais pas très-heureux. Figures innombrables, épisodes variés. Des soldats attaquent des paysans en un village environné de bois. Au premier plan, un officier demi-nu, les bras liés, est entraîné par des paysans qui s'affublent de son uniforme; un paysan frappe un soldat étendu par terre; des morts, des blessés; des chevaux renversés, croupe par-dessus tête; un enfant tué, etc. Au second plan, continuation de la lutte : les soldats se sauvent, poursuivis de tous côtés. Signé du double monogramme complet, avec l'*S* final de Philips, entortillé sur le second jambage de l'*H*.—Haut. 1 pied 10 pouces; larg. 2 pieds 6 pouces. Sur toile. Vente Dornburgh, La Haye, 1745, avec un pendant, 1,400 florins; van der Pot, 1808, 3,625 florins.

« N° 331. *Une Chasse aux hérons*. » Celui-ci a passé dans des collections célèbres : Choiseul, 1772, 3,000 francs; prince de Conti, 1779, 2,700 francs;

Tolozan, 1801, 2,720 francs; van der Pot, 3,030 florins. Il n'a pas 1 pied de large sur 10 pouces de haut. Il a été gravé par Dunker, dans la *Galerie Choiseul*. La composition est très-animée : huit ou dix chasseurs et une femme à cheval sont dispersés dans un fin paysage. Quelques autres figures d'hommes, de femmes et d'enfants. C'est un des plus distingués. Signé du double monogramme, sans l'S.

« N° 332. *Une Rixe de paysans.* » Ils se battent, hommes et femmes, en avant d'une maison. Au loin, une foire. Malgré sa dimension, 2 pieds de haut sur 2 pieds 8 pouces de large, ce tableau n'a été payé que 600 florins à la vente van der Pot. Signé comme le précédent.

« N° 333. *Un Paysan avec un cheval blanc.* » Voilà un excellent exemplaire du maître. Le cheval blanc, monté par un cavalier, est au milieu ; d'une ruade, il vient de renverser une femme portant un panier de pommes ; un autre cavalier, sur cheval bai foncé, galope à gauche sous de grands arbres ; à droite, un palefrenier tient par la bride un cheval rouan, d'un ton tournant au lilas. Une lady et un gentleman regardent ces chevaux qu'on exerce. Ton vigoureux, belle exécution. Signé du double monogramme, avec l'S. Vente de la douairière Boreel, 1814, Amsterdam, 2,825 florins. Haut. 1 pied 3 pouces; larg. 1 pied 1 pouce. Sur bois.

« N° 334. Un Paysage avec *une Chasse aux cerfs.* » Quatre chasseurs et une femme, à cheval ; au pre-

mier plan, les chiens saisissent le cerf. A gauche, un petit torrent; des ruines, dans le lointain. 1 pied carré, environ. Signé. Vente J. de Wit, 1741, 234 florins; Lormier, 1763, 1,010 florins; N. Nieuhoff, 1777, 1,995 florins.

« N° 335. *Un Manége.* » Composition assez importante, sur toile de 2 pieds de large. Au milieu, un cavalier en bleu, sur un cheval gris moucheté, vu de croupe. A gauche, un autre homme dresse un cheval à sauter, et une femme, son enfant dans les bras, s'enfuit pour éviter les ruades; à droite, un palefrenier amène un cheval hors de l'écurie. Signé du double monogramme[1].

Enfin, « N° 336. Un Paysage, » tout petit, avec quelques figurines.

De Pieter Wouwerman, frère de Philips, un seul tableau : *La Prise de la place de Coeverden, en* 1672. Signé : P W.

D'Emmanuel Murant, 1622-1700, élève de Philips : *Une Maison rurale en ruines.*

De van Huchtenburgh, élève de Philips, au second degré : *Un Combat de Cavalerie.*

J'ajouterai ici, ne sachant où le classer ailleurs : un *Corps de garde*, de Jan Le Ducq. Ce peintre, as-

[1] Dans le fac-simile donné par le nouv. cat., la signature est assez particulière : le premier monogramme du prénom, formé du P et de l'H, est suivi d'un *p*, pour le second p de Philip; vient ensuite le W habituel.

sez adroit, qui est censé avoir été élève de Paul Potter, doit être, selon moi, un élève de Palamedes. En tout cas, c'est Palamedes qu'il a suivi, et il paraît aussi avoir étudié Wouwerman et les autres peintres de soldatesque.

Claas Berchem. — Claas[1] ou Nicolaas Berchem, qu'on a l'habitude d'élever au premier rang, est même bien inférieur à Philips Wouwerman.

Sans doute il est aussi adroit que pas un ; il est naturel et fort, dans sa première manière, où il s'est inspiré de la vue de son pays et de son propre sentiment. Sans doute il a gagné en Italie, si l'on veut, des pratiques assez magistrales et un style plus *relevé*, — mais moins naïf. Il a gagné d'arriver à composer des paysages et des scènes rustiques, sans regarder la nature, mais de chic, comme on dit dans les ateliers, au moyen du procédé *subjectif* qu'avait inauguré la noble et majestueuse école du Poussin et de ses acolytes les Dughet. Seulement, au lieu de pasticher des aspects *antiques*, grecs ou romains, en mettant par-ci par-là un édifice à colonnes, quelques modèles deshabillés ou un bonhomme en tunique, le Hollandais continua ses pastorales, avec un tronc d'arbre, quelques pierres au bord d'un gué, et

[1] Il signe, le plus souvent un C pour son prénom, comme on le voit dans les signatures des nos 17, 18, 27 du musée de Paris ; et presque toujours Berchem.

à l'horizon une ligne de montagnes bleues; pour personnages, un pâtre, couvert d'une peau de chèvre, une paysanne en jupon bleu, assise sur son âne; toujours le même âne et le même jupon, et la même peau de chèvre sur le dos du même berger. C'est-à-dire que Berchem perdit en Italie toute individualité.

Les maîtres hollandais qui ne subirent point cette influence méridionale conservèrent, au contraire, une personnalité très-caractérisée. En allemand, on dirait qu'ils s'attachèrent à la méthode *objective*. Leur point de départ est toujours la nature : ils l'aiment, ils la contemplent, ils l'étudient, ils se tiennent en communication intime avec elle, et quand ils la traduisent, ils l'imprègnent du sentiment qu'elle leur a inspiré. Ils ont beau faire toujours à peu près les mêmes sujets, bien simples, ils y mettent toujours de la nouveauté au fond, parce qu'ils ont éprouvé une impression différente sous un effet particulier. A la réalité, consciencieusement observée avec une sorte de passion placide, ils ajoutent une interprétation vivement sentie au contact même de la nature. Ils animent la vie extérieure au feu de leur propre originalité.

Est-ce là ce qu'on appelle le naturalisme? Ce naturalisme a du bon, décidément.

Telle est la divergence radicale entre Berchem et les vrais Hollandais, entre le maître falsifié par un mélange étranger et les maîtres du crû.

La France n'ayant presque jamais été dans les arts

plastiques qu'un reflet de l'Italie, devait préférer les peintres hybrides, teintés d'italianisme, aux francs artistes, demeurés libres des systèmes transalpestres et de toutes ces méthodes dangereuses qui, à la poésie spontanée, jaillissant de la nature, quand on la consulte avec amour, substituent des combinaisons stéréotypées par une science réflective. C'est pourquoi, en France, Berchem, Karel du Jardin, les Both, et en général les affiliés à la *Bande académique* de Rome, ont toujours été plus estimés, et bien plus connus aussi, que Jan Steen, Pieter de Hooch et autres originaux, qui, n'ayant jamais démarré de leurs rivages, sont peu classiques.

La Hollande n'a rien à apprendre à la France sur le chevalier van der Werff. Mais, sur ses petits maîtres purement indigènes, et même sur le génie de Rembrandt, la Hollande peut révéler encore à la France et aux peuples d'origine latine bien des secrets, très-neufs.

Berchem est parfaitement familier aux artistes et aux amateurs français, puisque le Louvre a réuni onze tableaux de ce maître. Le musée d'Amsterdam n'en a que sept; le musée van der Hoop, trois; le musée de La Haye, quatre; le musée de Rotterdam, deux. Seize en tout, pour les galeries publiques de la Hollande.

Quelques-uns de ceux d'Amsterdam sont très-notables, et d'une belle qualité, particulièrement un « Paysage montagneux avec des pâtres et du bétail

(nº 18), » et un « Paysage en Italie, au bord d'une rivière (nº 21) ».

Le premier représente un troupeau passant un gué, avec la bergère, le pâtre et deux chiens; en avant, caracole un beau taureau blanc; le groupe d'animaux est parfait. A gauche, une paysanne, montée sur sa vache, cause avec la bergère; le pays est découvert de ce côté et laisse voir un fond de montagnes. A droite, des pins et autres grands arbres. Signé en toutes lettres : *Berchem. f.* 1656. Sur panneau. Haut. 1 pied 3 pouces; larg. 2 pieds[1].

Dans le second, une femme, en corsage jaune et manteau bleu, montée sur un cheval blanc, des pâtres, un taureau, des vaches, des moutons, une chèvre, un âne, attendent le bac, plein de passagers, qui revient de l'autre côté de la rivière. Sur les terrains montueux, quelques arbres, quelques maisons, un château, une tour. Fond de montagnes bleues. Effet de matin. Composition très-riche et très-capitale; très-italienne, — trop. Signé, sans date. 3 pieds et demi de large, au moins, sur plus de 2 pieds et demi de haut[2].

Viennent ensuite : un autre Paysage italien, effet de soir, un peu dans la manière de Both; — *Ruth et*

[1] Vente de Mme van Heemskerk, 1770, La Haye, 1,265 florins (nouv. cat.).

[2] Vente Antonij Sijdervelt, 1766, 1,530 florins; vente de Mme Bicker, 1809, Amsterdam, 3,040 florins (nouv. cat.).

Booz dans un champ de blé ; figures de plus d'un pied de proportion[1] ; — deux Vues d'hiver, assez singulières, et qui pourraient bien être d'un autre maître, presque dans le style de Pieter Wouwerman[2]; provenant de la collection Govers, Rotterdam, 1827 ; haut. 1 pied 3 pouces; larg. 1 pied 7 pouces; sur bois ; — et 7° un petit Paysage italien, provenant, je crois, des collections Tolozan et van der Pot. Signé, sans date.

Les seuls élèves ou imitateurs de Berchem, au musée d'Amsterdam, sont : Jan van der Meer le jeune : « un Paysage avec des brebis; » et Willem Romijn, trois Paysages avec animaux.

Adriaan van de Velde. — Dans des sujets analogues à ceux de Berchem, Adriaan van de Velde lui fait cependant un contraste absolu. Né quinze ans après Berchem, et mort onze ans avant lui, il n'en a pas moins, à mon avis. laissé un œuvre plus précieux que celui de Berchem. C'est celui-là qui aimait la nature naïvement, et pour ainsi dire avec une chasteté respectueuse ! Quand il l'avait étudiée jusque dans

[1] Le nouv. cat. donne le fac-simile de la signature, qui est fort singulière : *N Berighem*, l'N accolé au B. Il se pourrait bien que cette signature eût été mal lue, ou qu'elle soit apocryphe; ce qui ne fait rien à l'incontestable originalité du tableau.

[2] L'une cependant est signée et datée 1647 ; elle vient de la collection van Heteren; l'autre, sans signature ni date, a été payée 3,040 florins à la vente de Mme Bicker, Amsterdam, 1809 (nouv. cat.).

les fibres les plus délicates et les plus intimes, il la voilait d'une tendre et mystérieuse harmonie.

Charmant jeune homme, un peu rêveur comme les poëtes, doux comme une fille, sympathique à tous les artistes de son temps. Collaborateur de son maître, Wijnants, ami de Wouwerman, qui avait aussi étudié chez Wijnants, Adriaan n'a-t-il pas prêté son talent à van dèr Heijden, à Moucheron, à Jan Hackaert, à Hobbema et à Ruijsdael, et même à des paysagistes moins célèbres, comme Abraham Verboom.

On voit son portrait, gracieux et souriant, au musée van der Hoop, dans le chef-d'œuvre où il s'est représenté avec sa femme et ses enfants, au milieu d'une belle campagne ; car il lui fallait toujours des arbres et la lumière du ciel. Il n'a jamais peint une scène qui ne fût en plein air.

Le musée d'Amsterdam ne possède que deux tableaux de lui : un petit « Paysage avec des figures et du bétail, » et un autre « Paysage avec une chaumière. »

Le petit paysage, large de 1 pied seulement et haut de 1 pied 3 pouces, est délicieux. Près d'une fontaine sont arrêtés des paysans avec leurs troupeaux : un pâtre, vu de dos, sur son âne, une femme en rouge, sur un cheval rouan, une femme à pied, qui cause avec elle. Quelques moutons, et le chien du berger. Une vache boit à la fontaine, dans l'ombre, sur la gauche, où s'élève une petite colline rocailleuse. A droite, de l'eau, avec un bac qui passe un troupeau.

Une petite figure debout, tournée vers le bac, le regarde venir. Daté 1666. « Belle production, très-étudiée, » dit Smith.

L'autre paysage (n° 304) est bien plus important, et même de qualité supérieure. Smith l'appelle une « peinture très-capitale et admirablement finie. » Elle vient de collections distinguées : Braamcamp, 1771, 2,420 florins ; Valkenier, Amsterdam, 1796, 4,020 florins ; voilà déjà le prix doublé ; Gildemeester, 1800, 4,825 florins ; et général Brentano, 1822, 8,290 florins ; voilà le prix doublé une seconde fois. On peut décupler aujourd'hui le chiffre de la vente Braamcamp[1].

Deux figures seulement, hautes d'environ 4 pouces : une bergère et un paysan. La bergère est assise devant la porte d'une chaumière, au pied d'un coteau boisé qui monte jusqu'aux deux tiers de la toile ; c'est le seul défaut de la composition ; mais Adriaan sans doute a voulu en faire une sorte de petite oasis bien solitaire. Cette jeune femme, en jupon azuré, corsage un peu entr'ouvert, reçoit un coup de soleil sur sa gorge mi-nue. Le corset strictement agrafé n'est pas de rigueur dans ces nids agrestes. Passe cependant un jeune voisin, monté à poil sur son cheval blanc et portant au bras un panier. Sa toilette est aussi sans façon : il a les jambes nues et une casaque

[1] Le nouv. cat. ne donne qu'une partie de cette tradition. Il ne mentionne pas la date 1666 du tableau précédent.

rougeâtre. Il s'en va aux champs, ou au bois. Comment ne point s'arrêter, pour causer en passant? On ne le voit que de dos, mais on devine qu'il pourrait bien parler à la bergère du beau temps qu'il fait pour l'amour, — honnêtement toutefois, et non pas à la manière de Jan Steen.

Tout le premier plan du paysage est un pré où sont dispersés des moutons et des vaches. Près de la chaumière, un grand arbre découronné. Belle signature : *A. V. Velde f,* et la date 1671. L'année d'après, Adriaan van de Velde mourait, âgé seulement de trente-trois ans !

La toile a environ 2 pieds 4 pouces de haut sur 2 pieds de large[1].

On trouve des figures par Adriaan dans les tableaux de quatre peintres, au musée d'Amsterdam.

Le vieux Wijnants d'abord. Il avait quarante ans de plus que son cher élève, et il vécut plusieurs années encore après lui. A soixante-quinze ans, il peignait toujours avec autant de verdeur que de finesse. Car le musée de La Haye possède de lui un tableau daté 1675. Ce qu'il y a de curieux, c'est que les catalogues des musées de la Hollande, celui de La Haye compris, donnent 1670 comme date de la mort de Wijnants ! Seul le catalogue du musée van der Hoop fait exception et indique la date 1677 [2].

[1] 74 centim. sur 63 (nouv. cat.).

[2] Les rédacteurs du nouv. cat., qui, apparemment, ne connaissent guère le musée de La Haye, donnent toujours 1670

Wijnants avait donc de soixante à soixante-dix ans, lorsque, à ses paysages, Adriaan ajoutait de gracieuses figurines. Adriaan étant mort en 1672, ce fut surtout Lingelbach qui *étoffa* les tableaux de la dernière période de Wijnants; car Philips Wouwerman était mort aussi, dès 1668. Le vieux maître avait ainsi perdu, coup sur coup, ses deux disciples les plus habiles et les plus illustres. Adriaan van Ostade, à qui il avait eu recours autrefois, était lui-même bien vieux alors, étant né en 1610. Je rappelle ces faits chronologiques parce qu'ils peuvent aider à reconnaître les dates des œuvres de Wijnants. C'est d'abord — rarement — Ostade qui l'aide; c'est ensuite Wouwerman, puis van de Velde, puis Lingelbach. Cette succession toutefois n'est pas rigoureuse, car, à certains moments, ils ont pu, les uns et les autres, travailler avec Wijnants.

Il faut remarquer que Philips Wouwerman avait presque vingt ans de plus qu'Adriaan van de Velde, qu'ils n'ont jamais été condisciples à l'atelier de Wijnants, comme le supposent les biographes français, et notamment le rédacteur du catalogue du Louvre. Philips était déjà un peintre très-renommé et ne pouvant suffire à ses commandes, avant que le petit van de Velde, qui fut pourtant si précoce, eût commencé ses premiers barbouillages chez Wijnants.

comme date de la mort de Wijnants! sans doute d'après des *papiers* quelconques; mais les œuvres des maîtres eux-mêmes ont plus d'autorité que toutes les paperasses.

Jan Wijnants est une des principales souches (ce vilain mot peut s'appliquer ici) du paysage hollandais. Tous les naïfs paysagistes de son pays ont un peu suivi son inspiration, qui était de regarder la nature de très-près, d'en étudier les détails, d'en admettre consciencieusement et délicatement les petites fantaisies, d'adorer l'infinie variété dans l'unité.

Rembrandt fut, à l'inverse, l'autre grand initiateur de l'espèce de panthéisme qui caractérise les paysagistes hollandais. Lui, le poëte qui contemple d'en haut et de loin, il a enseigné à voir la nature dans son ensemble, dans ses plans immenses, et il a su faire quelquefois des lieues de terrain, en étalant son pinceau sur une bande horizontale large d'un pouce. Philips Koninck et Jacob Ruijsdael l'ont imité souvent dans ces aspects de la terre à vol d'oiseau.

On doit croire que Wijnants, malgré sa longue vie, n'a pas énormément produit, peut-être à cause de sa manière assez minutieuse; car les quatre musées principaux de la Hollande n'ont que treize Wijnants : le musée d'Amsterdam, 4; le musée van der Hoop, 4; le musée de La Haye, 2; le musée de Rotterdam, 3. Le Louvre aussi n'en a que 3; Dresde, 3; Vienne, 2; Munich, 4 ou 5; Berlin, point du tout. A Manchester, il n'y en avait que deux, insignifiants. Smith, néanmoins, en catalogue 176, la plupart dans les collections anglaises, d'autres qui se sont égarés après avoir passé dans des ventes anciennes.

Deux, sur les quatre du musée d'Amsterdam, ont des figures par Adriaan van de Velde; petits tous les deux, 1 pied carré environ; des terrains sablonneux, comme toujours. Le n° 339, signé des initiales, sous la bordure, est assez faible; le n° 340, signé à droite, en toutes lettres, sans date, est excellent.

Le troisième, intitulé : « Paysage avec une habitation rustique, » est de la première manière du maître.

Le quatrième est porté au nom de Lingelbach, qui en a peint les figures et les chevaux. L'illustration, en effet, est plus importante que le paysage lui-même, et rarement Lingelbach s'est montré aussi animé, aussi fin, aussi spirituel que dans cet *étoffage* dont la campagne est l'accessoire; on dirait presque Philips Wouwerman; aussi Lingelbach a-t-il signé de son monogramme L B, le B accolé intérieurement au jambage horizontal de L.

Lingelbach a encore *un Manége*, de sa première qualité, signé en toutes lettres; et deux Ports de mer en Italie, assez ordinaires, l'un portant la signature entière : *I. Lingelbach,* et la date 1664, l'autre, le nom, sans l'initiale du prénom, et sans date.

Les autres tableaux illustrés par Adriaan van de Velde sont : un Paysage de Frederik Moucheron, un Paysage de Jan Hackaert, et trois Intérieurs de ville, par Jan van der Heijden.

Dans le petit paysage de Moucheron, qui n'a pas 1 pied de large, Adriaan a peint un Départ de

chasse, hors d'un parc : cavaliers, piqueurs, meute de chiens. Le paysage lui-même est exquis. Ce Moucheron, un peu grêle et mesquin, d'ordinaire, un peu patte de *mouches,* est ici toujours très-fin, mais onctueux et plein d'harmonie.

Le tableau est signé : *Moucheron f.* — Vente Boreel, 1814, Amsterdam, 275 florins.

Jan Hackaert est presque inconnu en France, et son nom n'est pas même cité dans le catalogue du Louvre. Il est né à Amsterdam vers 1636 et on suppose qu'il est mort vers 1699. Il a fait, d'ailleurs, peu de tableaux de chevalet. Il avait voyagé, tout jeune, en Allemagne et en Suisse, et, à son retour en Hollande, il exécuta beaucoup de grandes compositions décoratives. Il a laissé aussi beaucoup de dessins et d'aquarelles; il a même gravé six eaux-fortes, très-spirituelles, décrites par Bartsch.

Smith n'a catalogué que 23 tableaux de Jan Hackaert, parmi lesquels, avec éloges, celui d'Amsterdam, qui représente la lisière d'un parc, bordure de hauts arbres élancés, et, sur la droite, une large pièce d'eau. C'est le matin; on sort pour aller courir le cerf; à la porte du parc, le maître du château souhaite bonne chance à la troupe de chasseurs, gentlemen et ladies, à cheval; élégantes figurines par Adriaan, ainsi que d'autres chasseurs à pied, des serviteurs, des chiens tenus en laisse. Composition gravée par Daudet dans la *Galerie Le Brun.* — H. 2 pieds 2 pouces, L. 1 pied 9 pouces. Sur toile. Cité

par Immerzeel, comme ayant été payé 3,005 florins à la vente van der Pot.

Hackaert et Moucheron n'ont pas d'autres tableaux au musée d'Amsterdam.

Van der Heijden est, avec Wijnants, le peintre qui fut le plus favorisé par les figures d'Adriaan. Ses trois tableaux du musée en ont. Adriaan et lui, du même âge à deux ans près, ont dû être intimement liés. Il y a beaucoup d'analogie dans leurs manières de peindre. Tous deux ont ceci de rarissime, et même d'introuvable chez n'importe quel autre peintre de n'importe quelle autre école, — excepté toutefois Memling et peut-être Jan van Eyck, — qu'ils ont su exprimer tous les détails, l'un dans la figure humaine, l'autre dans l'architecture, en les réduisant à une proportion microscopique, et sans mesquinerie, sans sécheresse, aussi largement en apparence, aussi magistralement, que si les objets avaient leur grandeur naturelle. C'est là un tour d'adresse dont le secret s'est perdu. Les fils van Mieris et le chevalier van der Werff ne l'avaient pas. L'Allemand Denner ne l'a pas retrouvé en son temps. M. Meissonier le cherche aujourd'hui, et il *brûle*, comme on dit aux jeux innocents; mais cependant il n'a toujours fait que donner des gages, sans toucher précisément le point mystérieux.

Les trois van der Heijden représentent, bien entendu, des Vues de villes hollandaises. Tous trois sont sur panneau. L'un, provenant de la collection Ge-

vers, a près de 2 pieds de large sur 1 pied et demi de haut. Un canal, un pont-levis, des barques le long du quai bordé d'arbres, et des rangées de maisons. Signé : *V D Heijden*, les trois lettres capitales accolées et formant un monogramme. Les deux autres se font pendant et ont été achetés 1,040 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808. Ils n'ont que 1 pied 2 pouces de haut sur 1 pied 6 pouces de large. Dans l'un on admire un petit personnage qui lit une affiche sur une colonne. Il tiendrait assis dans un O ; mais il a de quoi grandir jusqu'à six pieds. L'autre est délicieux de ton et de lumière. Le premier plan est occupé par un canal ; à gauche, des arbres et des maisons ; à droite, un quai également ombragé d'arbres, avec de gentilles figures dans la demi-teinte. Signé : *VHeijden*, le V et l'H accolés, mais sans D.

A présent, deux élèves d'Adriaan : Dirk van den Bergen, un Paysage avec animaux, et son pendant ; des plus beaux du maître ; signés, tous deux : *D.V.D.Bergen*[1] ; — et Simon van der Does, trois Paysages avec pâtres et troupeaux[2].

[1] Les signatures de ce maître varient souvent. On trouve au Louvre et au musée de Vienne : *D. V. Berghen*. Le plus souvent il signe : *D. V. Bergen*, sans le second D (pour *den*) des signatures constatées ci-dessus. Van Bergen, né vers 1645, est mort vers 1689, et non 1680, date donnée par le catalogue du musée du Louvre, où, précisément, il y a, de van Bergen, un tableau, n° 15, daté 1688.

[2] Signés tous trois ; l'un : *S. V. Does*, 1706 ; l'autre : S. V.

POELENBURG, LAIRESSE, VAN DER WERFF. — Avant de passer aux paysagistes purs et aux autres spécialités de l'école, marines, architecture, *nature morte*, fruits et fleurs, j'ai à expédier quelques peintres dont la célébrité fut prodigieuse à leur époque, et même depuis, trop prodigieuse, selon moi, pour un mérite si vulgaire.

Poelenburg, qui eut la prétention de suivre Raphaël, l'honneur d'être estimé de Rubens, la chance d'être appelé par des souverains comme Charles I[er] d'Angleterre.

Gerard de Lairesse, le Wallon de Liége, qui alla se mêler, on ne sait pourquoi, aux maîtres d'Amsterdam et eut le privilége, bien exceptionnel en Hollande, d'être surnommé le *Poussin du Nord*.

L'illustre chevalier van der Werff, qui porta si majestueusement le même prénom que Brouwer, van Ostade et van de Velde, qui fabriqua des galeries entières pour l'Électeur palatin de Dusseldorf et fut recherché par tous les princes. Les princes peuvent se tromper — en peinture.

Poelenburg avait formé sa manière en Italie. C'était encore la mode d'y aller, de son temps, et de s'italianiser; car il est de la génération qui clôt le XVI[e] siècle. Au XVII[e], le voyage outre-monts n'est plus qu'une exception. La vie éclatait en Hollande; pour-

Does, 1708; le troisième : *S. Van der Does* MDCC14 (nouv. cat.).

quoi s'en aller chez les morts? La pauvre grande Italie avait accompli son œuvre. La Renaissance mi-païenne et mi-chrétienne ne devait plus être qu'un souvenir désormais, une tradition comme les arts de l'antiquité et du moyen âge, assez indifférente d'ailleurs au peuple hollandais renouvelé par la liberté civique et religieuse. Les petits Amours et les petits anges de Poelenburg, cette espèce d'Albane septentrional, devaient sembler un peu vieillots aux contemporains de Rembrandt.

Les tableaux de Poelenburg au musée d'Amsterdam offrent, suivant son habitude, des nymphes surprises par des satyres, de petites femmes nues dans de petits paysages italiens, et aussi : Adam et Ève expulsés du paradis.

Gerard de Lairesse, né plus d'un demi-siècle après lui, continua ces mythologiades. Nous avons donc à Amsterdam : Mars, Vénus, Cupidon et Mercure ; — Mars, Vénus et Cupidon ; — Diane et Endymion, assez grandes figures, très-bêtes ; — deux « Compositions symboliques, » en grisaille ; — et « Séleucus cédant sa femme et son sceptre à son fils Antiochus. »

D'Adriaan van der Werff, trois *chefs-d'œuvre* :

1° Le portrait d'Adriaan par lui-même, en buste, de grandeur naturelle. Il est drapé d'un manteau de velours rouge, sur un pourpoint jaune. Au cou pend la chaîne, avec une médaille du patron, le prince palatin. Dans la main gauche, la palette et les pin-

ceaux; dans la droite, une miniature[1] représentant la femme et l'enfant de l'artiste. Signé et daté 1699. Adriaan avait quarante ans. Ce portrait, précieux apparemment pour les admirateurs du chevalier, a été payé 6,000 florins à la vente Gevers Arnoutz, Rotterdam, 1827.

2° *Sainte Famille.* Tableau célèbre, ayant fait partie de la collection Lormier, et gravé dans la *Galerie Choiseul*, par Rousseau. Voici ses titres — financiers — : Vente Choiseul, 1772, 3,700 francs; duc de La Vallière, 1780, 6,110 fr.; Le Bœuf, 1782, 6,600 fr.; Destouches, 1794, 5,200 fr.; van der Pot, 1808, 5,225 florins[2]. Ce petit panneau n'a pourtant pas 1 pied de large. Comme je me récuse sur ce peintre, à cause de mon antipathie personnelle, j'emprunterai la description de Smith: « La Vierge, en corsage jaune pâle et manteau gris, est penchée avec une maternelle tendresse vers l'Enfant, couché tout nu sur une draperie; il étend ses bras et prend d'une main quelques cerises à une branche que lui présente Joseph. Celui-ci, un peu en arrière de la Vierge, est en partie caché dans l'ombre. Deux

[1] Il y de van der Werff, au musée de Munich, un tableau allégorique, où un génie couronne les portraits du prince palatin, et où la muse de la peinture tient à la main le propre portrait du peintre.

[2] Le nouv. cat. ajoute : vente Lormier, 1763, 1,305 florins. Ce tableau était porté sur le catalogue Lormier, comme étant d'Adriaan *et* de Pieter.

roses en avant, par terre. *An excellent example of great beauty and perfection.* »

3° Un paysage avec deux figures ; signé : *Chev vd Werff fc* 1718.

Vient ensuite : *Psyché et Cupidon*, dans le style du maître, dit seulement le catalogue[1].

De Pieter van der Werff, frère puîné et collaborateur d'Adriaan, sont : *Saint Jérôme au désert* ; signé et daté 1710 ; — *Deux jeunes filles ornant de fleurs la statue de Pan* ; et une *Jeune fille dessinant la statue de Vénus*.

De Hendrik van Limburg ou Limborch, élève d'Adriaan van der Werff, un seul tableau : *Groupe d'enfants jouant au colin-maillard*[2].

Avec van der Werff, la décadence est complète. Après ce glorieux chevalier, tout est fini pour la peinture hollandaise, comme pour la peinture italienne après la fatale école des Carrache. Van der Werff mourut en 1722. L'école hollandaise avait duré juste un siècle : le dix-septième.

Les paysagistes. — Les paysagistes ne brillent pas au musée d'Amsterdam. Outre Wijnants, dont nous avons parlé à propos d'Adriaan van de Velde, on n'en

[1] Attribué au chevalier lui-même par le nouv. cat.

[2] Le nouv. cat. en ajoute deux autres : *Amour et Psyché*, et *les Bergers*, provenant, ainsi que le *Groupe d'enfants*, du cabinet van Heteren.

compte guère qu'une douzaine: van Goijen, Jacob Ruijsdael, van Everdingen, van der Hagen, van Vries, Verboom, Herman Saftleven, Jan Griftier, les Both, Pijnacker et van der Ulft.

Jan van Goijen, contemporain de Wijnants, a produit, de son côté, toute une lignée de paysagistes. Né en 1596, il fut très-probablement le maître de Salomon Ruijsdael, né vers 1610, lequel fut probablement le maître de son frère Jacob. Peut-être Hobbema lui-même a-t-il aussi travaillé chez Salomon. Van Goijen se trouverait donc être l'origine d'une pléiade non moins illustre que celle qui entoure Wijnants. L'analogie est incontestable entre Hobbema et Jacob Ruijsdael, entre Jacob et Salomon, entre Salomon et van Goijen. Encore faut-il ajouter à ce groupe les nombreux sectateurs de Jacob et de Hobbema.

Nous n'avons de van Goijen qu'un seul paysage, signé et daté 1645, grand, vrai, mais pas très-heureux. Rien de Salomon. Deux paysages de Jacob, seulement. Point de Hobbema! Le musée de La Haye n'en a point non plus; le musée de Rotterdam n'en a qu'un petit. Le musée van der Hoop en a deux. Mais les collections particulières en ont de superbes.

L'un des Ruijsdael représente un pays sauvage et montagneux, avec un torrent qui tombe en avant parmi des rocs et des troncs d'arbres brisés. Un berger et son troupeau passent le long d'une route raboteuse sur la pente d'une colline. A gauche, au som-

met des rochers, un grand bâtiment qui ressemble au château de Bentheim, tant de fois peint par Ruijsdael. « *A clear and beautiful production*, » dit Smith. Sur toile haute de 2 pieds 2 pouces, large de 1 pied 9 pouces. Signé[1].

L'autre, de qualité supérieure, selon moi, pourrait être intitulé *la Cascade;* car tout le premier plan est couvert d'eau et d'écume. A gauche, des bouquets d'arbres, et au fond une tour; à droite, des collines avec un château. Grande toile de plus de 3 pieds de large, et de près de 4 pieds de haut. La signature est entière : *Rùisdael*, le jambage vertical de R se terminant en J, et portant accolé le petit v pour *van*. Car le nom véritable est van Ruisdael ou Ruijsdael, puisqu'on trouve presque toujours ce v dans les signatures et monogrammes des deux frères. Il a même quelquefois plus d'importance que l's dans les signatures de Salomon.

Aldert van Everdingen eut, dit-on, de l'influence sur Jacob Ruijsdael, plus jeune que lui. Quand ils peignent des pays analogues, des sites du Nord, ils ont, en effet, quelque ressemblance, par le caractère plus que par l'exécution. Everdingen fut toujours plus sec et plus mince que Ruijsdael. Il n'a qu'un seul tableau, peu remarquable, au musée d'Amsterdam. Signé : EVERDINGEN.

[1] Vente G. G. baron Taets van Amerongen, 1805, 750 florins; de Smeth, 1840, Amsterdam, 710 fl. (nouv. cat.).

Un seul tableau également de Renier van Vries, beau paysage avec de grands arbres, cherchant le style de Hobbema; car van Vries, élève de Ruijsdael, se rapproche parfois de Hobbema au point de tromper les demi-connaisseurs. Signé : *R.V.Vries f*[1].

Jan van der Hagen tient aussi à Ruijsdael. Son grand *Paysage avec un pont de halage* n'est pas très-intéressant. Acheté 1,405 florins à la vente van der Pot, 1808.

D'Abraham Verboom, une de ses œuvres capitales : *Intérieur de forêt*. 10 pieds de large sur 6 de haut. Peinture libre et magistrale, tournant au style décoratif. Signé : *A.H.V.Boom fecit*. A. 1653[2].

Un autre groupe issu de van Goijen diffère beaucoup, comme sentiment et comme pratique, de l'école de Ruijsdael. Herman Saftleven, qui avait étudié chez van Goijen, mais qui ne conserva point l'ampleur de son maître, forma, à son tour, Jan Griffier. Tous deux ont laissé quantité de fines vues du Rhin hollandais. Nous en avons trois de Saftleven et une de Griffier. Un des Saftleven est signé du monogramme H S, l'S entortillé sur le second jambage de l'H, avec la date 1678. Le Griffier est signé en toutes lettres, avec l'initiale du prénom.

1 Vente P. Loquet, 1783, 280 florins ; Wessels Reijers, 1814, Amsterdam, 555 fl. (nouv. cat.)

2 Le nouv. cat. a omis de donner cette signature. Le tableau a été acheté 600 florins de la douairière Balguerie.

Restent maintenant les paysagistes italianisés : deux tout petits van der Ulft : *Sites d'Italie*; un grand Pijnacker médiocre, signé en toutes lettres, l'A du prénom formant monogramme avec le P : *Paysage montagneux aux bords d'une rivière, avec des arbres à haute futaie*[1]; et deux Both, très-lestement catalogués : N° 34. *Paysage en Italie* : N° 35. Idem.

Ces deux tableaux, faits, comme d'habitude, par collaboration de Jan et d'Andries, sont extrêmement vantés par Smith, et je lui en laisserai donner la description, d'autant que je ne suis pas fou de cette peinture, sorte de pastiche de Claude, et qui, à la vérité, en attrape quelquefois certaines qualités lumineuses.

« *Halte de voyageurs à l'ombre d'arbres*. Cette admirable peinture représente un site sauvage et rocheux, avec des arbres et des dessous de bois, vivement colorés par la chaleur d'un beau matin d'été. Sous de hauts arbres à gauche est un groupe de voyageurs qui se sont arrêtés pour laisser reposer leurs animaux fatigués : une femme sur un âne auquel un homme donne à manger; près d'eux, un autre voyageur debout à côté de son cheval blanc; un peu en arrière, un pâtre conduisant deux bœufs le long d'une route montueuse. A droite, une rivière coule à travers une vallée fertile; plus loin on aperçoit un pont et une

[1] Payé 1,800 florins à la vente van der Pot (nouv. cat.).

tour ronde. Sur bois. H. 1 pied 6 pouces; L. 1 pied 11 pouces. Vente van Slingeland, 1785, 2,575 florins. »

Le second tableau est intitulé : *le Bac*. « Beau paysage, avec beaucoup d'arbres et une *noble* rivière qui coule à la base de montagnes vers le premier plan. Le bac contenant trois passagers et trois vaches vient de toucher le rivage, où semblent l'attendre, pour traverser, une lady sur cheval gris, un gentleman en rouge et un boy tenant une mule. A travers un bouquet d'arbres, on voit une ruine, et de là le regard s'étend sur un vaste pays jusqu'à des montagnes dans le lointain. Un brillant coucher de soleil ajoute un charme indescriptible à cette scène. Both a fait une eau-forte analogue à cette composition. Sur toile. H. 2 pieds 5 pouces; L. 2 pieds 10 1/2 pouces. Vente van der Pot, 1808, 3,690 florins. »

A ces deux tableaux, le catalogue d'Amsterdam ajoute, sous le nom de Jan Both tout seul : *une Écurie* [1].

Les peintres d'architecture.—On a déjà rencontré le précieux van der Heijden avec son ami Adriaan van de Velde. Après cela, nous n'avons presque rien :

[1] Le nouv. cat. a mis au nom des deux frères ce troisième tableau, payé 610 florins à la vente de madame Boreel, Amsterdam, 1814, et signé, comme les deux autres : *J Both,* le premier jambage du *B* faisant le *J.*

une *Vue de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam*, par Gerrit Berckheijden; signé : *Gerit Berck.* 1677 ; — les Ruines du même hôtel de ville après l'incendie de 1652, par Jan Beerstraaten, de qui le musée d'Amsterdam a aussi deux marines : *Vue d'hiver*, prise du côté de l'Y à Amsterdam, et la *Bataille navale* de 1666 entre les flottes hollandaise et anglaise ; toile de 8 pieds de large[1] ; — un excellent Intérieur de l'église ancienne à Delft, par Hendrik van Vliet ; signé et daté 1654 ; — et un autre Intérieur d'église, par Emmanuel de Witte[2], né en 1607, mort en 1692 ; élève, dit-on, de Evert van Aalst de Delft, mais sectateur d'Aalbert Cuijp, dans sa manière de peindre les intérieurs de monuments. Le Louvre n'a aucun tableau de ces deux derniers artistes, et leurs noms ne sont pas cités dans le catalogue du musée de Paris.

On peut ajouter ici Egbert van der Poel, dont la spécialité était les incendies. Deux tableaux de lui : *Ruine du magasin à poudre à Delft* en 1654, et l'*Intérieur d'une habitation rustique* ; le premier, signé : *E van der Poel*, 12 octb 1654 ; le second : *Egbert vn der poel*, 1646.

Les peintres de marine. — Ceux-ci ont au musée

[1] L'*Incendie* et la *Bataille* sont signés : I Beerstraaten ; la *Vue d'hiver* : I. Beerestraaten.

[2] Signé : *E. De. Witte* ; provenant de la collection van der Pot (nouv. cat.).

d'Amsterdam des œuvres de première importance, Willem van de Velde surtout.

D'abord, le plus grand tableau que Willem ait peint, à ma connaissance : *Vue de la ville d'Amsterdam,* prise de l'Y. La toile a environ 10 pieds de large sur plus de 5 pieds de haut[1]. Au milieu, un grand vaisseau de guerre, aux couleurs hollandaises, sa poupe richement sculptée et dorée; à droite, un yacht le salue par une décharge d'artillerie; à gauche en avant, une barque d'amiral. Une foule d'autres navires, petits et grands, circulent à l'entour. Belle signature *W. V. Velde f.* 1686. Cette date est précieuse en ce qu'elle prouve que Willem van Velde, qui s'était fixé en Angleterre ainsi que son père, et qui, dès 1675, recevait de Charles II une pension annuelle, revint quelquefois en Hollande, ou, du moins, en cette année 1686. — On doit penser que Willem, qui connaissait si bien l'architecture navale, s'est donné de l'agrément avec ce vaisseau d'une proportion qu'il n'avait jamais risquée. Pour ma part, je l'aime mieux dans ses petits tableaux.

Deux compositions très-célèbres en Hollande : *Scène de la bataille navale de quatre jours en* 1666. Un ancien catalogue du musée d'Amsterdam les dé-

[1] Le nouv. cat. donne pour mesure : 3,11 sur 1,76. — La magnifique marine de Willem, exposée à Manchester par lord Hertford, n'a que 8 pieds de large, mais 6 pieds de haut. Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 311.

crit ainsi : « N° 324 (aujourd'hui n° 297). Cette peinture rappelle une période glorieuse pour la nation hollandaise. Elle représente la prise d'un vaisseau de guerre anglais, le Prince-Royal, de cent canons, commandé par Sir George Askew. Au moment où il abaisse son pavillon, les marins hollandais abordent le bâtiment. On voit encore d'autres vaisseaux de guerre, et aussi le petit canot sur lequel le célèbre peintre s'était fait amener pour prendre ses esquisses. Cet événement eut lieu le 13 juin 1666, troisième jour de la bataille donnée par le lieutenant-amiral M. A. de Ruijter à la flotte anglaise commandée par l'amiral Monk, duc d'Albemarle, et le prince Rupert. — N° 325 (aujourd'hui n° 298). Le pendant, qui est la continuation du précédent, représente quatre vaisseaux de ligne pris aux Anglais dans la même action... »

Tous deux proviennent de la collection van der Pot et furent achetés, en 1808, 8,000 florins par le gouvernement hollandais. Hauteur près de 2 pieds sur 2 pieds 7 pouces de large [1].

On a remarqué, dans la description, le petit canot

[1] Le nouv. cat. donne le fac-simile d'une singulière signature, qui se trouverait sur le tableau de la *Bataille :* A. v. V. Que veut dire cet A pour prénom, au lieu du W de Willem? Il faut croire que cette signature, évidemment fausse, aura été apposée par un barbouilleur ignorant, qui aura confondu Willem avec son frère Adriaan, d'autant que cet A rappelle la forme de ceux d'Adriaan dans ses signatures authentiques.

sur lequel l'artiste assiste au combat. Willem, en effet, dessinait d'après nature ses batailles navales, et aussi ses tempêtes et ses naufrages. Dans la Vie de l'amiral de Ruijter, Gerard Brandt, parlant de l'engagement qui allait avoir lieu entre les Anglais et les Hollandais, raconte spécialement cet épisode : « Du 6 au 13 juin 1666, Willem van de Velde venait chaque jour à la flotte dans l'intention de prendre des esquisses de ce qui allait se passer.... Il se faisait conduire sur une galiote aux places d'où l'on pouvait le mieux voir.... »

Après ces trois tableaux précieux viennent encore trois marines ordinaires : *une Eau agitée*, comme dit le catalogue; effet de fraîche brise; trois vaisseaux de guerre et quelques autres bâtiments; qualité médiocre; hauteur 3 pieds 2 pouces, largeur 3 pieds 8 pouces; — et deux *Eaux calmes;* la plus petite de ces compositions, sur panneau de 1 pied carré environ, est la meilleure : à droite, une jetée en planches, qui avance; un navire, quelques barques. Petits personnages de 9 à 10 lignes, très-fins. En mer, un trois-mâts et des barques éloignées. L'autre Calme est un peu plus grand : environ 1 pied et demi de large. Aucun de ces trois tableaux n'est signé.

L'oncle de Willem, Esaias van de Velde, né en 1597, mort en 1648, frère de Willem le vieux, est l'auteur d'un « Sujet symbolique tiré des temps du prince Maurice, » tableau qui paraît curieux, mais qu'on voit à peine à la hauteur où il a été placé.

J'ai rencontré dans ma vie quelques belles marines de Backhuizen, et je suis ainsi forcé de le tenir pour un maître d'une certaine valeur; mais j'avoue qu'en général sa peinture me semble misérable, petite, froide, maniérée. Ce commis de comptoir, ce calligraphe qui vendait ses tours d'adresse à la plume jusqu'à 100 florins, — le prix de la fameuse eau-forte de Rembrandt, *Jésus guérissant les malades*, — ce professeur d'écriture, devenu peintre plus tard, n'a jamais eu, à mon avis, le sentiment artiste. Si Backhuizen n'existait pas, il ne faudrait pas l'inventer, car il est d'un triste exemple. Dans le sublime aspect de la mer, c'est le détail qui le préoccupe! On dit pourtant qu'il se faisait conduire en pleine mer par la tempête, à l'imitation de Willem van de Velde sans doute. Joseph Vernet aussi se procura souvent cette émotion. Mais les tempêtes de Backhuizen et celles de Vernet, quoique très-estimées en leur temps, ont déjà baissé et elles baisseront encore.

Il y a toujours, en tout pays, parmi les contemporains de chaque école, un parti de riches bourgeois qui s'amourachent des peintres vulgaires. Les marchands hollandais du XVIIe siècle, qui dédaignaient Cuijp, Metsu, Pieter de Hooch, Jan Steen, Hobbema, ne pouvaient manquer d'exalter Backhuizen, et il eut un grand succès, de son vivant.

Smith raconte, d'après je ne sais qui, un trait assez caractéristique de Backhuizen. A la mort de cet ancien bureaucrate, bon compagnon d'ailleurs, à ce

qu'il paraît, on trouva dans sa chambre une bourse contenant des florins, en nombre égal aux années de sa vie (78), avec une note exprimant le désir que cet argent fût distribué à certains peintres désignés, qui seraient invités à assister à ses funérailles. Il ordonnait en même temps de donner à chaque personne présente une bouteille d'un vin qu'il avait mis en réserve pour cette circonstance; — à condition que l'argent fût dépensé, et le vin bu gaiement à sa mémoire.

Un de ses tableaux au musée d'Amsterdam offre un intérêt historique. Il représente « *le Grand-Pensionnaire Jan de Witt* s'embarquant pour diriger l'expédition de la flotte hollandaise » dans le conflit de 1666. Le rivage est couvert d'une foule nombreuse, et Jan de Witt lui-même arrive, entouré d'une escorte. Des vaisseaux de guerre et autres navires sont là, prêts à partir. Grande toile de 4 pieds en hauteur et de 4 pieds et demi en largeur. Signé, en lettres fantastiques : *L. Bakh A°* 1690[1].

Un second tableau représente le Quai aux Moules, sur l'Y à Amsterdam. Beaucoup de navires dans le port, et des figures sur la digue, femmes et enfants, marins, et un personnage qu'on dit être le portrait du peintre. Signé : *L.Backhuy* et daté 1673. Hauteur 2 pieds 8 pouces, largeur 2 pieds 2 pouces. Payé 1,005 florins à la vente van der Pot. En conscience, c'est très-laid.

[1] Acheté 1,600 florins (nouv. cat.).

Le troisième tableau, venant aussi, je pense, de la même collection, est plus petit, et meilleur, sauf les personnages qui sont horribles. Il est intitulé : *Mer houleuse par une bourrasque qui se retire au lointain*. Signé : *L. Bakh* 1692.

Hendrik Dubbels, qu'on donne quelquefois pour maître à Ludolf Backhuizen, en est bien plutôt le disciple. Il est postérieur à Backhuizen, très-certainement, et encore plus faible que lui. Nous avons de Dubbels, au musée d'Amsterdam, un Calme. Son *chef-d'œuvre* est au musée van der Hoop.

Renier Nooms, surnommé Zeeman, approche souvent de Willem van de Velde. C'est un maître très-serré et très-correct, comme on peut le voir dans son précieux tableau représentant l'ancien Louvre, au musée de Paris (nº 586) ; car il a fait des vues de ville aussi bien que des marines. Ses œuvres sont rares, et, quoiqu'il soit censé avoir habité longtemps Berlin, le musée de cette ville n'a point de tableau de lui. Amsterdam en a un : *la Bataille navale devant Livourne en* 1612. On en trouve un autre, excellent, au musée de Rotterdam.

Jan van de Capelle fut aussi un bon mariniste, de cette génération qui occupe le milieu du XVIIᵉ siècle. Son seul tableau, au musée d'Amsterdam, est signé et daté 1650. Le catalogue l'intitule (nº 51) : « une Rivière *à reflets d'eau,* avec quantité de navires. »

Du même temps est Lieve Verschuur, né à Rotterdam. Nous avons de lui : *le Châtiment de la cale*

infligé au chirurgien du vaisseau de l'amiral van Nes, et l'*Entrée de Charles II d'Angleterre dans le port de Rotterdam.* Ces deux tableaux sont signés en toutes lettres.

D'un maître plus ancien, H. C. Vroom, 1566-1640 : *l'amiral Heemskerk coulant à fond les galères espagnoles devant Gibraltar en* 1607. Signé : Vroom 1617.

Enfin, de J. C. Rietschoof, 1652–1719 : un Calme et une Mer agitée.

Un peintre d'oiseaux vivants. — Très-bon peintre, vraiment : Melchior de Hondecoeter, dont Amsterdam et La Haye possèdent des chefs-d'œuvre. Personne n'a fait mieux que lui coqs et poules, canards et canes, et surtout les poussins et les canetons. Il a compris ces familles avec autant de profondeur que les Italiens la Sainte Famille mystique ; il a exprimé la maternité des poules, aussi bien que Raphaël la maternité des vierges ; à la vérité, le sujet comportait plus de naturel, sinon autant de sublimité. Nous avons là, de Hondecoeter, une mère poule qui, pour la tendresse, affronterait la Madone à la Chaise. Elle est accroupie avec sollicitude, ses ailes étalées, sous lesquelles sortent des têtes éveillées de petits poussins ; sur son dos est perché le bambino privilégié ; elle n'a garde de bouger, la bonne mère !

Sur les huit Hondecoeter du musée d'Amsterdam, le plus célèbre est celui qu'on intitule du nom consa-

cré : *la Plume flottante.* Cette plume de canard flotte à la surface d'une pièce d'eau, au bord de laquelle miroitent des canards, un pélican, un flamant et autres oiseaux aquatiques. Ne soufflez pas sur la plume, elle s'envolerait. Le fond de paysage est un parc. La toile a près de 6 pieds de haut sur 4 à 5 de large. Signé en toutes lettres : *M D Hondecoeter.*

Dans un autre : *Parc avec des canards et des pigeons*, il y a aussi une plume qui flotte sur un bassin ; car le peintre s'est amusé souvent à répéter cette babiole, pour l'ébattement des amateurs. Mais ce tableau-ci ne vaut pas l'autre.

La Plume flottante n'est pas cependant, à mon avis, le meilleur Hondecoeter du musée d'Amsterdam. Le n° 123, *Paysage avec un paon, une paonne et des oiseaux exotiques*, est supérieur, comme ampleur d'exécution et comme harmonie générale. Les deux paons sont à droite ; à gauche, une poule blanche, entourée de ses petits ; vers le milieu, un de ces poussins effrontés, au plumage feuille morte et à la tête rouge, et qui fera un beau coq, se rebecque galamment contre le paon. Vigoureuse peinture, provenant de la collection Lormier. Environ 4 pieds de large sur plus de 3 pieds de haut.

Le n° 127, *Paysage avec de la volaille morte*, est à peu près de la même proportion que *la Plume flottante ;* on y voit un héron, une oie, des canards ; et sur une souche d'arbre, une pie vivante. Signé

des initiales M. D. H. Dans le pendant, n° 128, un lièvre, un faisan, etc., et un paon vivant, près d'un grand vase.

Le n° 125 est très-petit, 1 pied de large à peu près, sur 1 pied et demi de haut. Une perdrix morte et une brochette de quatre petits oiseaux. Rare qualité.

Les deux derniers représentent, l'un des perroquets, des oiseaux exotiques et même des singes, l'autre des fleurs et des plantes[1].

Jan Asselijn, né à Diepen, suivant son inscription au registre de la bourgeoisie d'Amsterdam, et non à Anvers[2], comme le suppose à tort le catalogue du Louvre, Jan Asselijn — qui le croirait? — a peint un Cygne de grandeur naturelle, et que Hondecoeter pourrait signer; c'est pourquoi je mentionne, à la suite de Hondecoeter, cette singularité du peintre de paysages et de ruines. Le cygne de Jan Asselijn a les ailes déployées, et signifie allégoriquement, dit le catalogue, la vigilance du Grand-Pen-

[1] Le nouv. cat. enregistre un neuvième tableau de Hondecoeter : *Combat d'oiseaux.*

[2] Il est étonnant que le nouv. cat. donne aussi Anvers comme le lieu de naissance d'Asselijn, quand un des livres de la bourgeoisie d'Amsterdam inscrit, comme ayant été reçu bourgeois le 24 janvier 1652 : « Joannes Asselijn, *van Diepen.* » — Voir Scheltema : *Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand,* etc., Amsterdam. 1853 ; page 69. — Le *Cygne* d'Asselijn provient de la vente Gildemeester, 1800, Amsterdam, 95 florins.

sionnaire Jan de Witt. Signé du monogramme JA. Excellente peinture.

Un peintre de gibier mort. — Jan Weenix. A un grand vase, orné de bas-reliefs, sont suspendus deux lièvres; un faisan, une oie, un coq, des perdrix, sont étalés au premier plan. Sur le vase, la signature : *J. Weenix f* 1714. Le peintre avait soixante-dix ans. Il mourut cinq ans après.

Autre grand tableau de Weenix, 4 pieds sur 3 : *du Gibier mort et des Fruits;* et un troisième : *un Lièvre suspendu avec des accessoires de chasse*[1].

Peintres de fruits et de fleurs. — Ils sont tous ici : David de Heem et son fils Jan Davidsz; Abraham Mignon, l'Allemand, qui vint étudier chez Jan Davidsz; Rachel Ruysch, dont le Louvre n'a rien; Jan van Huijsum, qui se forma d'après les de Heem et Mignon; son contemporain, C. Roepel, né à La Haye en 1678, mort en 1748, dont nous avons un tableau de fleurs et un tableau de fruits, signés : *Coenraet Roepel fecit* 1721; Pieter de Ring, à moi inconnu[2], si ce n'est par son excellent tableau de *Fruits avec accessoires*.

[1] Ce dernier tableau a été payé 1,055 florins à la vente Herman ten Kate, 1800; et 2,510 fl. à la vente van der Pot (nouv. cat.).

[2] Inconnu aussi au nouv. cat., qui ne donne ni date, ni

David de Heem, un tableau; — Jan Davidsz, deux, assez bons; l'un est signé : *Johan D Heem f* 16..; l'autre : *J D De Heem p.;*—Mignon, deux : *un Vase avec des Fleurs,* et *un Verre, des Fruits et accessoires,* signés en toutes lettres; — Rachel, un seul : Bouquet de fleurs délicieuses, avec des papillons et des insectes, signé du prénom et du nom, en toutes lettres. Toile haute de 1 pied 6 pouces, large de 1 pied 3 pouces. Payé 680 florins à la vente de la baronne de Thoms, en 1816 [1].

Le talent de Rachel, dans ses productions choisies, est plus sympathique aux artistes que celui de l'Allemand Mignon, dont la touche est si maigre et la couleur si froide. Pour moi, ces fleuristes de profession ne m'inspirent pas une admiration très-passionnée. J'aime mieux les fleurs peintes quelquefois par Rubens, par Velazquez, et par certains maîtres de la grande peinture, que les bouquets les plus fins et les plus chers de van Huijsum. Il faut remarquer d'ailleurs que van Huijsum, le plus estimé des fleuristes hollandais, n'était pas de la grande époque, qu'il vint au moment de la décadence, quand tous les génies de la Hollande étaient morts, et qu'il travailla pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Il me

renseignement, à la suite du nom. Le tableau vient de la coll. van Heteren.

[1] Et, deux ans auparavant, à la vente de la douairière Boreel, 570 fl. (nouv. cat.).

semble que Metsu, s'il s'en était mêlé, eût fait de plus belles fleurs que van Huijsum.

Cette Rachel était une vaillante femme, qui mourut à quatre-vingt-six ans et peignit presque jusqu'à son dernier jour. M. Six van Hillegom a d'elle deux pendants, signés et datés 1730, et qui n'accusent aucune faiblesse, quoiqu'elle eût alors soixante-six ans.

Née à Amsterdam, en 1664, d'un professeur distingué, elle apprit, tout enfant, la peinture chez Willem van Aalst, mort en 1679. Elle était déjà célèbre quand elle se maria, en 1695, avec le portraitiste Jurriaan Pool. Tous deux sont inscrits, en 1701, au registre de la gilde des peintres de La Haye (*Haagsche Broederschap*). Malgré son assiduité à peindre, elle n'a pas laissé beaucoup de tableaux, sans doute à cause du soin qu'elle y mettait. On dit qu'elle passa sept années sur deux chefs-d'œuvre qu'elle donna en dot à une de ses filles; — elle avait dix enfants! Il paraît que les enfants lui coûtaient moins à faire que les fruits et les fleurs.

Van Huijsum, comme on sait, a peint quelquefois de petits paysages très-fins, pointillés à la façon des miniaturistes, et qui serviraient bien de pendants aux plus minutieux ouvrages des héritiers de Frans Mieris. La nature n'y étant pour rien, il y introduisait de petits monuments microscopiques, avec des colonnes et de menus déguisements à l'antique, et il appelait ça des *Arcadies* ou autrement. Le musée d'Amsterdam a de cette fabrique deux petits bijoux,

signés en toutes lettres. Les Arcadies de van Huijsum sont infiniment moins chères que ses Vases de fleurs. C'est justice.

Mais le musée d'Amsterdam a aussi des *Fruits* et des *Fleurs* de van Huysum. Les Fruits sont peut-être le tableau qui fut vendu 3,610 florins à la vente van der Pot. Les Fleurs, roses, hyacinthes, anémones, etc., sont groupées en un vase orné de bas-reliefs et placé sur une tablette de marbre, à côté d'un nid contenant quatre œufs. Fond clair, ce qui est une grande qualité dans ces sortes de compositions. Sur panneau large de 2 pieds, haut de 2 pieds 7 pouces. Cette élégante et délicate peinture est datée 1723, du plus beau temps du maître. Un tableau analogue, ou peut-être celui-ci, a été vendu 3,800 florins à la vente Braamcamp, 1771, et 1,950 florins à la vente J. Gildemeester, 1800 [1].

Les portraits. — J'ai parlé, à l'occasion, des portraits exécutés par les maîtres d'un vrai mérite. Le musée d'Amsterdam en possède quantité d'autres, plus ou moins estimables comme peinture, mais qui offrent un intérêt historique. En voici la nomenclature :

[1] Le nouv. cat. ne confirme pas cette tradition et n'indique que la vente Johan van Schuijlenburg, bourgmestre de La Haye, 1735, où ce van Huijsum fut payé seulement 450 florins. Les *Fruits* et les *Fleurs* sont signés en toutes lettres, avec un *y* au lieu de l'ij de la signature des *Arcadies*.

Le prince Guillaume IV, par J. Aved. Je suppose que cet Aved, inscrit sans autre désignation, doit être celui qui faisait partie de l'Académie de Peinture en France, au milieu du XVIIIe siècle, Guillaume IV étant précisément de ce temps-là [1].

Le Grand-Pensionnaire Jan de Witt; noble tête, mains longues et fines [2]; et *Cornelis de Witt*, son frère, bourgmestre de Dordrecht; par Jan de Baen, né à Haarlem en 1633, mort à Amsterdam en 1702; auteur d'un troisième tableau représentant « les Cadavres mutilés de ces frères Jan et Cornelis de Witt. » Pour de telles scènes et de tels personnages, il est regrettable que le peintre soit assez insignifiant. Jan de Baen eut cependant grande réputation à son époque, et fut appelé en Angleterre, où, suivant Walpole, il a fait quantité de portraits du roi Guillaume et de la reine Mary.

Marie van Reigersbergen, femme de Grotius, par David Baillij, né en 1584, mort en 1638. Signé : *D Baillij fecit A°* 1624.

Fernand Alvarez de Tolède, duc d'Albe (le fameux exécuteur de Philippe IV d'Espagne, dans les Pays-Bas), par Dirk Barendsen, né en 1534, mort en 1592. Malheureusement, ce n'est rien comme peinture.

[1] Le nouv. cat. ajoute au nom de « Jaques André Joseph Aved » cette petite notice : « Né à Douai en 1702, élève de Bernard Picart et de Le Bel; mort à Paris en 1766. » — Le portrait est signé : *J Aved* 1751.

[2] Gravé par L. Visscher (nouv. cat.).

Le vice-amiral A. Bankert, par Hendrik Berckman, né en 1629, mort en 1690. Si Berckman est l'auteur de ce portrait, sa date de naissance, inscrite au catalogue, doit être fausse ; car la peinture est datée 1645, et il n'est pas probable qu'un artiste de seize ans ait été appelé à faire le portrait d'un amiral[1].

Les Syndics de la corporation de Saint-Luc à Haarlem, sept figures, de grandeur naturelle, à mi-corps ; composition analogue à celles que faisaient Rembrandt, van der Helst, Ferdinand Bol, Govert Flinck, Jacob Backer, Frans Hals, et les autres maîtres de la grande peinture ; par J. de Bray, mort en 1694. Ce de Bray, dont le prénom est Jacob, était le fils de Salomon de Bray, né à Haarlem en 1597, mort en 1667, et qui a signé : *S. Bray*, 1640, des peintures notables, dans la salle d'Orange, au pavillon du Bois, à La Haye, comme accompagnement au chef-d'œuvre de Jordaens : *le Triomphe de Frédéric-Henri*. Mais le fils Jacob de Bray n'est pas si fort que son père Salomon[2].

[1] Le nouv. cat. donne la date 1648, et, de plus, la signature de Berckman, qui aurait eu dix-neuf ans en 1648.

[2] Le nouv. cat. donne des renseignements sur ce tableau curieux, daté 1675 : quatre des figures sont peintes par J. de Bray ; lui-même, qui se trouve là, comme membre de la gilde, est peint par Dirk de Bray, son frère sans doute, et secrétaire de la gilde ; les deux autres personnages se sont peints eux-mêmes : J. van Gating et J. de Jong.

Portrait de *Jan ten Compe*, par lui-même; ce peintre, né en 1713, est mort en 1761[1].

Le contre-amiral W. Crul, par C. van Cuilenburg, né à La Haye.

Portrait de *Joost van Geel*, par lui-même; né à Rotterdam en 1631, mort en 1698.

Le vice-amiral J. A. Zoutman, par August Christian Hauck, né à Mannheim en 1742, mort à Rotterdam en 1801.

Le vice-amiral Jan van Nes; assez faible, froid et vide ; mais les mains sont bien peintes ; signé : *L. D. Jong*, A° 1666, l'L, le D et le J, d'une forme très-recherchée, liés ensemble, et le *g* final enrichi d'une espèce de parafe ; — *Aletta Ravensburg*, femme de cet amiral ; avec l'inscription : *Æta* 33. — 1668. Ludolf, ou Lieve de Jong, né en 1616, est mort en 1769. Il semble avoir suivi l'école de van der Helst[2].

Le lieutenant-amiral Cornelis Tromp, — et *sa femme*, « par A. Mytens, né en 1612. » A. Mytens[3] est probablement fils—ou frère—de Daniel Mijtens, né à La Haye en 1590, peintre de Charles Ier d'Angleterre, avant l'arrivée de van Dyck à Londres, et

[1] Il paraît qu'on y a découvert la signature : *T. Regters f.* 1751. Le nouv. cat. l'a donc transporté au nom de Regters.

[2] Il a travaillé chez Cornelis Saftleven, chez Antonie Palamedesz Stevens et chez Jan Bijlert, suivant le nouv. cat.

[3] Le nouv. cat. donne le prénom Johannes, et dit, d'après Immerzeel, que ce Johannes Mytens, né à Bruxelles en 1612, fut élève de A. van Opstal et de N. van der Horst.

presque aussi habile que van Dyck. A. Mytens est lourd et faible à côté de Daniel. C'est triste pour l'amiral Tromp, un des héros de la marine hollandaise, avec de Ruijter.

Jan Wagenaar, historiographe d'Amsterdam, par Tiebout Regters, né en 1710, mort en 1768. Signé et daté 1761.

Le prince Eugène de Savoie, par Jacob van Schuppen, né en 1623.

La princesse Anne d'Angleterre, femme de Guillaume IV, par M. Terwesten, né à La Haye en 1670, mort en 1750.

Portrait de *Cornelis Troost*, par lui-même. Nous trouverons de lui, au musée de La Haye, quinze dessins de scènes comiques, rassemblés à part dans un petit cabinet.

J'ajouterai ici les portraits catalogués sans noms d'auteur :

Le chevalier Frans van Borselen — et *la comtesse Jacqueline de Bavière ;* vieux portraits, fort curieux, qui paraissent être de la fin du xve siècle, ou du commencement du xvie; mais ils sont très-haut placés[1].

Kenau Hasselaer. Daté 1573.

Hugo Grotius, à l'âge de quarante-huit ans ; — *W. van de Velden*, secrétaire de Grotius, — et *sa femme E. van Houwening*.

[1] Sur les fonds sont peints les écussons des deux familles, donnés en fac-simile par le nouv. cat.

Le comte Adolph de Nassau.

Amalia de Solms, veuve du prince Frédéric-Henri.

Le vice-amiral Witte Corn. de Witte.

Le commandant Heraugiere, « qui a pris la place de Breda au moyen d'un bateau à tourbes, en 1590. »

Le fils du lieutenant-amiral A. van Nes.

L'empereur « Charles le Grand. »

L'épouse du même empereur.

Les comtes Louis, Jan, Adolph et Hendrik de Nassau, en pied. Peinture assez savante, mais très-froide.

Le comte Ernest Casimir de Nassau.

Le même, en pied.

Henri Casimir, en pied.

Un des comtes de Nassau, inconnu.

« Idem. » Très-bon.

Le comte de Leicester.

Gaspard de Coligny, amiral de France. Je ne sais pas si c'est Coligny. Mais la peinture ne signifie rien.

Ripperda, commandant de Haarlem, lors du siége.

Philippe IV, roi d'Espagne. Rien.

Albert, archiduc d'Autriche, — et *sa femme Isabelle* (copies d'après Rubens).

Le pape Adrien VI.

Une princesse espagnole.

Un inconnu, « habillé avec distinction » (copie d'après van Dyck).

Quarante portraits, représentant des princes d'Orange, des comtes de Nassau, et autres personnages historiques.

Peintres divers. — Comme ce travail s'adresse aux artistes et aux amateurs qui étudient l'histoire de la peinture, je tiens à noter, du moins, les œuvres qui ont échappé à mes catégories. La plupart n'ont aucune valeur artistique, mais elles peuvent avoir un certain intérêt à titre de document.

A. van Beijeren : *Table garnie de poissons*. Apparemment que les rédacteurs du catalogue ne savent rien de ce peintre, puisque son nom n'est pas même accompagné d'une date. Le catalogue du musée de Rotterdam où l'on voit un tableau analogue, assez bon, dit qu'*Albert* van Beijeren vivait au milieu du XVIIe siècle. Nous ne sommes pas beaucoup plus avancés [1].

P. van Hillegaard, mort en 1658 : *le Congé donné aux milices*, dites *Waardgelders*, à Utrecht, en 1618 [2].

« G. Hoedt, » né à Bommel en 1648, mort à La Haye en 1733 : *Mariage d'Alexandre avec Roxane ; le Triomphe d'Alexandre*, pendant du précédent ;

[1] Rien non plus dans le nouv. cat. Le tableau est signé d'un monogramme AVB accolés.

[2] Le tableau est signé : *Pauwels van Hillig* 1627 (nouv, cat.).

et deux paysages. Petits tableaux assez fins, dans le style pseudo-italien. Signés tous les quatre. Ce Gerard *Hoet* est le père de Gerard Hoet, qui a publié deux volumes de Catalogues dé ventes, La Haye, 1752. Il était élève de son père Moses Hoet, de W. van Rijsen et de Cornelis Poelenburg. Les musées de Dresde et de Vienne possèdent de lui chacun un petit tableau.

Janson « l'ancien, » né en 1729, mort en 1784 : *le Château de Heemstede.* Signé et daté 1765.

L. de Moni, né (à Breda) en 1698, mort (à Leyde) en 1771 : *une Femme arrosant des fleurs.* Louis de Moni était élève de Philip van Dijk, d'Amsterdam, imitateur de Mieris.

Matthijs Naiveu, né en 1647, mort en 1721 : *Saint Jérôme priant.* Signé et daté 1676.

J. Oudenrogge (sans autre désignation) : *l'Atelier d'un tisserand.* Signé et daté 1652.

Isaak Ouwater, né à Amsterdam en 1747, mort en 1793 : deux *Vues d'Amsterdam.*

J. Quinkhard (sans plus) : *Intérieur avec deux personnes qui font de la musique*[1].

J. de Ruyter (sans plus[2]) : *une Poissonnièrre* (*sic*).

A. van Strij, né (à Dordrecht) en 1753, mort (ibid.)

[1] Signé : *Julius Quinkhard pinx.* 1755. Ce peintre, né en 1736 à Amsterdam, y est mort en 1776. Élève de son père, Jan Maurits (nouv. cat.).

[2] Signé et daté — 1820 (nouv. cat.).

en 1824 (le catalogue de Rotterdam dit : en 1826) : *un Jeune homme qui dessine.* Abraham van Strij était sans doute le frère aîné de Jacob van Strij, né en 1756, mort en 1815, assez connu comme ayant beaucoup pastiché Aalbert Cuijp, Paul Potter et autres maîtres du XVIIe siècle.

D. Vinkboom, né en 1578, mort en 1629 : *le prince Maurice allant à la chasse, accompagné de sa suite.* David Vinkboom était né à Malines, mais il se fixa à Amsterdam, où il mourut. Il était élève de son père Philip. Il a peint beaucoup de petits tableaux, sur cuivre souvent, ou sur bois, quelquefois en collaboration de Jan Rottenhammer. Les musées de Berlin, de Vienne, de Dresde en ont plusieurs. Sa marque ordinaire est un pinson (*vink* en hollandais) qu'il perchait sur quelque arbre de ses paysages[1].

A présent, j'ai réussi à renfermer dans ce compte rendu tous les peintres hollandais du catalogue du musée d'Amsterdam, avec toutes leurs œuvres. Mon plaisir est qu'il n'y en manque *pas un*[2].

ÉCOLE FLAMANDE. — Hélas! les Flamands ne font pas belle figure chez leurs voisins, — anciens amis,

[1] Le nouv. cat. écrit, d'après Immerzeel, Vinckenboons.

[2] Je ne trouve de plus dans le nouv. cat., en fait de Hollandais à citer, que S. van Hoogstraaten : *le Convive indigne;* et un Paul Potter : « *les Coupeurs de paille* (*de Stroosnijders*) ; donné (récemment sans doute) par le baron van Spaen van Biljoen. »

anciens ennemis, — les Hollandais. Leurs noms mêmes sont défigurés, quoique les deux langues soient presque pareilles, et l'on dirait que leurs œuvres sont aussi étrangères au delà du Moerdijk, que les œuvres des peintres d'Italie ou d'Espagne.

Le catalogue enregistre trois tableaux des van Eyck : « N° 80. *Un Temple gothique*. N° 81. *La Sainte Vierge avec l'Enfant*. N° 82. *L'Adoration des mages d'Orient*. » Les deux premiers sont censés de Hubert et de Jan; le troisième, de Jan tout seul. Il faut noter que le catalogue donne 1445 comme date de mort de Jan; on devrait savoir en Hollande qu'il est mort au mois de juillet 1441 [1].

J'ai cherché longtemps ces précieux van Eyck, m'étonnant bien de ne les point trouver; car des van Eyck, cela saute aux yeux. J'avais passé vingt fois devant eux sans m'arrêter. Les trois prétendus van Eyck sont de misérables copies de je ne sais quelle misérable peinture qui n'est pas même de l'époque. Ils gisent au rez du parquet, dans un petit défilé obscur entre deux portes, quoiqu'on les défende au musée comme authentiques, et qu'Immerzeel [2] ait eu

[1] Le nouv. cat. a conservé les deux vieilles dates données par Sandrart, Descamps et autres : 1370-1445. — Il a supprimé deux des faux van Eyck, mais il en a conservé un : *L'Adoration des mages*. On se décide avec peine à n'avoir plus du tout de van Eyck, quand on avait cru en posséder *trois!*

[2] M. Michiels (*Histoire de la peinture hollandaise*, etc.) ne s'y est pas laissé prendre, comme Immerzeel : « Les prétendus

la naïveté de les citer comme tels, deux fois dans son livre. Mais ce biographe des artistes hollandais et flamands ne connaissait absolument rien à la peinture. La peinture ne s'apprend pas dans les bibliothèques.

Les trois van Eyck ne valent pas 100 florins à eux trois.

Du XVe siècle, nous sautons à la dernière moitié du XVIe : Paul Bril, un paysage insignifiant; — Hendrik van Balen, que le catalogue hollandais fait naître en 1633, et mourir en 1702 ! au lieu de 1560-1632, un tableau vrai, avec Diane, Bacchus, Pan, des satyres et des nymphes; on lui attribue aussi, en collaboration avec Jan Breugel, la Composition symbolique, représentant les diverses sectes du Christianisme, que nous avons restituée précédemment à van der Venne.

De Breugel lui-même, surnommé *le* velours, dit le catalogue, il y a cinq tableaux, dont quelques-uns assez fins : *une Scène de la fable de Latone*, trois paysages et *une Forêt ;* ce dernier tableau est signé *Brvegel*, qui est le nom véritable, comme l'ont toujours signé les membres de cette famille; — de Josse de Momper, que Breugel a souvent *étoffé* de ses figurines, un assez bon paysage; — de R. Gyzels,

van Eyck d'Amsterdam n'ont jamais occupé le célèbre peintre, ni déshonoré son pinceau » (t. II, p. 126). Mais M. Viardot les accepte et les cite, de confiance sans doute, puisqu'il n'a point visité les musées de la Hollande.

élève de Breugel, une *Vue de village;* — et de Jan van Breda, qui, plus d'un siècle après, imita tantôt Breugel et tantôt Wouwerman, un *Paysage avec des chevaux.*

Peeter Neefs a trois Intérieurs d'église catholique. Le n° 196, *Intérieur d'une église à Anvers*, signé PEETER NEFS, est de belle qualité et d'une certaine importance pour le maître[1].

« *Pourribus Jr.* (F.), né 1570, décédé 1622. *Portrait d'Élisabeth,* reine d'Angleterre. » *Pourribus*, qu'est-ce que cela? Les dates nous font deviner que le catalogue veut parler de Frans Pourbus le jeune, d'Anvers. Il n'y a pas si loin d'Anvers à Amsterdam, qu'on ne dût ici connaître au moins le nom de cette famille d'artistes célèbres[2].

Avec Otho van Veen, nous tenons la grande école de Rubens, son élève. Le catalogue enregistre « douze pièces relatives à l'histoire des anciens Bataves et des Romains, par O. Venius, mort en 1634[3]; » il fau-

[1] Les deux autres sont signés également, l'un : PEETER NEEFFS; l'autre : PETRUS NEFS 1636 (nouv. cat.). On sait combien ce maître était capricieux dans ses signatures.

[2] Il va sans dire que le nouv. cat. a corrigé ces orthographes baroques. Il attribue ce portrait d'Élisabeth à Frans le père, 1540-1580, et non plus au fils. L'un ou l'autre peuvent avoir peint Élisabeth, née en 1533, morte en 1603. Je ne crois pas que Frans le vieux ait jamais été en Angleterre, mais Frans le jeune a beaucoup voyagé.

[3] Cette fausse date est conservée dans le nouv. cat., qui décrit au long les 12 tableaux de van Veen.

drait 1629; erreur d'ailleurs commise aussi par le catalogue du Louvre et par les catalogues de Berlin et de Vienne. C'est au nouveau catalogue d'Anvers qu'on doit la rectification de cette date.

Rubbens, ainsi est écrit le nom du grand artiste flamand par le catalogue hollandais, Rubens n'a que deux tableaux : *la Piété filiale* et une « ébauche, représentant *Jésus-Christ traînant sa croix.* » A mon avis, *la Piété filiale* n'est pas peinte par lui, mais dans son école, d'après sa composition. Smith cependant accepte cette faible peinture comme étant originale et l'enregistre n° 382. Elle a été gravée par A. Voet. A la vente Stiers d'Aertselaer, Anvers, 1822, elle fut payée 5,300 florins. Hauteur 4 pieds 9 pouces; largeur 5 pieds 9 pouces. Sur toile.

Rubens a fait plusieurs compositions de ce sujet romain. La galerie Marlborough en possède une, presque semblable à celle d'Amsterdam, et gravée par J. Smith; ce doit être l'original. Panneels aussi a gravé à l'eau-forte une *Charité romaine*, différemment composée.

Le *Jésus-Christ traînant sa croix* est une excellente esquisse du grand et magnifique tableau conservé au musée de Bruxelles : « N° 163, *le Christ montant au calvaire*, » peint en seize jours! après 1631, et gravé par Paul Pontius. Rubens avait fait deux esquisses pour ce chef-d'œuvre, et Smith, qui se trompe quelquefois, les catalogue toutes deux comme étant au musée d'Amsterdam. Celle du mu-

sée d'Amsterdam n'a que 2 pieds 2 pouces de haut, sur 1 pied 6 pouces de large[1]; l'autre, que j'ai vue à Londres, il y a environ cinq ans, chez un marchand de tableaux du Strand, a plus de 3 pieds de haut et plus de 2 pieds de large; elle provient, je crois, de la vente Horion, Bruxelles, 1788, — 165 florins. Toutes deux sont sur panneau.

Nous ne sommes pas plus heureux avec van Dyck qu'avec Rubens. Deux tableaux attribués à van Dyck, seulement; encore peut-on douter qu'ils soient de lui. Puisque cependant Smith les accepte aussi, ne soyons pas trop rigoureux.

Portrait de *Jacob van der Borcht*, bourgmestre d'Anvers, de grandeur naturelle, en pied, debout dans un vestibule, d'où l'on aperçoit un fond de marine. Le bourgmestre est vêtu de soie noire; sa main gauche est voilée sous le petit manteau; sa main droite fait un geste en avant. 6 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 4 pouces de large. Gravé par Vermeulen. Payé 1,000 florins à la vente Stiers d'Aertselaer. — 1,000 florins, — à Anvers, en 1822! — ce n'est pas bon signe d'authenticité pour van Dyck.

« Portraits (supposés) de *la princesse Marie Henriette Stuart* et de *son frère le prince de Wallis*, enfants de Charles Ier, roi d'Angleterre, » en pied, de grandeur naturelle. Le petit prince paraît avoir environ douze ans; il est tout vêtu de soie rouge; de sa

[1] 72 centim. sur 35, d'après le nouv. cat.

main gauche il tient son chapeau, de sa main droite la main de la petite princesse richement costumée en satin blanc, avec perles et diamants. 4 pied 6 pouces de hauteur, sur 3 pieds 6 pouces de largeur. La peinture, très-froide d'apparence, est très-usée en plusieurs endroits et défigurée par des restaurations. Il se peut qu'elle ait été originale [1].

Viennent ensuite un seul Jordaens, assez faible : *Paysage avec le satyre Pan* [2], et deux Snyders : *un plat garni de fruits avec du gibier mort* et *un chevreuil mort, une hure de sanglier et des légumes ;* ce dernier tableau de belle qualité.

David de Coninck, né à Anvers en 1636, mort à Rome vers 1686, est l'auteur de deux superbes chasses, aussi fortes que des Snyders : une *Chasse aux cerfs* et une *Chasse aux ours* [3], placées dans l'escalier, ainsi qu'un *Chevreuil mort*, porté aux Inconnus, et qui doit être du même maître.

Pour en finir de la grande école flamande, restent trois tableaux de Gaspar de Crayer, qui sut conserver l'indépendance de son talent à côté de Rubens dont il

[1] On trouve dans le nouv. cat. un van Dyck de plus : *La Madeleine repentante,* de grandeur naturelle. Je ne connais point ce tableau.

[2] Vente S. J. Stinstra, en Frise, 360 florins. Gravé par Bolswert (nouv. cat.).

[3] Ces deux belles peintures n'ont coûté que 144 florins à la vente van der Pot. La *Chasse aux cerfs* est signée en toutes lettres (nouv. cat.).

était l'ami : un *Ecce Homo*, peu remarquable[1]; une grande *Adoration des bergers* et une magnifique *Descente de croix*, d'environ 3 mètres en hauteur.

Des *petits* maîtres flamands, il n'y en a que deux : David Teniers le jeune, en quatre tristes exemplaires, et David Ryckaert : *un Cordonnier et autres personnes dans un intérieur;* peinture très-solide et très-colorée. Il y a aussi une marine de Jan Peters, d'Anvers, 1624-1677 : *la Flottille anglaise brûlée à Chattam, en* 1667[2].

Il faut pourtant mentionner les Teniers, malgré leur insignifiance : N° 273. *Demeure rustique* avec un homme tenant à la main une pipe et un pot de bière. N° 274. *Compagnie de gens joyeux;* tableau couvert de repeints. N° 275. *Tentation de Saint-Antoine;* 1 pied de haut sur 10 pouces de large; Smith l'estimait 80 guinées : on voit que c'est peu de chose, quoiqu'il ait passé dans la collection Braamcamp. Et N° 276. *Corps de garde* avec plusieurs gens

[1] Attribué maintenant à Pieter van « Moll, né en 1580. » Les rédacteurs du nouv. cat. devraient avoir vu dans le beau cat. d'Anvers que van Mol, et non Moll, est né en 1599, et non en 1580. — L'*Ecce Homo* pourrait bien d'ailleurs n'être ni de Mol, ni de Crayer, mais la copie d'un Rubens, puisqu'il a été gravé par F. Galle « d'après Rubens ».

[2] Un Frans Francken le jeune, signé et daté 1616, et un grand Hieronimus Francken le vieux, *l'Abdication de Charles-Quint*, se trouvent de plus dans le nouv. cat.; cadeaux récents, faits, je crois, par le baron van Spaen van Biljoen.

de guerre et quantité d'attributs militaires; grand tableau assez vide, daté 1642 [1].

Écoles diverses. — Ici nous sommes tout à fait perdus. Les deux pages du catalogue consacrées aux Italiens, aux Espagnols, aux Allemands et aux Français sont cependant une curiosité bibliographique pour la manière dont les noms sont écrits.

Nous avons *Cyrus Ferrus* (Ciro Ferri), un *Mariage de la Vierge*, qui a été un bon tableau italien, de je ne sais qui ;— *Giarofolo*, une *Adoration des mages ;* copie par un Flamand; — *Jean Lanfranck*, un *Saint Jean-Baptiste ;* copie d'après Spada, je crois ; — et quelques copies d'après le Guide, le Parmesan, Allori, le Caravaggio. C'est tout pour les Italiens [2].

En Espagnols nous avons : « *Spagnoletti*, *Velasques*, et *Morillos*. » Le Murillo paraît vrai ; c'est une petite *Annonciation*, d'une très-belle couleur. Je crois qu'on l'attribuait autrefois à Rubens ! et qu'il a été catalogué comme tel par Smith, sans doute sur de fausses indications. Le Velazquez est un des mille

[1] 1641, suivant le nouv. cat., et provenant de la vente Lormier.

[2] Les noms sont rectifiés dans le nouv. cat., mais les attributions ne sont pas changées, si ce n'est qu'on donne comme originales les peintures cataloguées précédemment comme copies ! par exemple : la *Judith* d'Allori, dont « le palais Pitti à Florence possède une *répétition* (*eene herhaling*) ! »

portraits apocryphes du petit prince Balthazar, fils de Philippe IV [1].

Il n'y a qu'un nom français : Nicolas Bertin, 1667-1736, pour deux *Sujets de la Bible;* et deux noms allemands : Rottenhammer, une *Vierge* et une *Vénus;* et Hans Holbein le jeune, à qui on attribue quatre portraits : un Maximilien, un Érasme, un Robert Sidney et un Charles-Quint ; celui-ci est très-bon et pourrait être de Holbein ; les autres, non.

Maîtres inconnus. — Dans cette catégorie sont compris divers portraits, que nous avons mentionnés déjà, et cinq tableaux de nulle valeur, dont un néanmoins a un titre qui éveille vivement l'intérêt : « *Rubbens, van Dyck et Brouwer, travestis en paysans*, jouant aux cartes devant une auberge. » Quel précieux tableau ce serait avec ces trois portraits ! Van Dyck en paysan, jouant aux cartes, à la porte d'un cabaret ! entre Rubens, le *prince* des peintres, et Brouwer, le prince des bohémiens ! Mais de Brouwer, de van Dyck et de Rubens, il n'y a personne.

Pour compléter la description du musée d'Amsterdam, il conviendrait de faire sur le cabinet des Es-

[1] Nous apprenons par le nouv. cat. que ce Velazquez *original* a été payé 31 florins en vente publique à Amsterdam, en 1828. Un Velazquez à soixante et quelques francs, ce n'est pas cher !

tampes ce que nous avons fait sur la galerie de tableaux. Mais, notre objet spécial étant la peinture, nous nous contenterons de signaler la collection de gravures et d'eaux-fortes comme une des plus riches du monde, avec celle de Paris et celle de Londres, au British Museum. L'œuvre de Rembrandt, au musée d'Amsterdam est, je pense, le plus beau qui existe; c'est tout naturel. Ceux d'Albrecht Dürer, de Rubens, de van Dyck, etc., sont magnifiques.

On trouve aussi dans le cabinet des Estampes d'Amsterdam une série unique, d'une soixantaine de maîtres primitifs, innommés et indécrits. Le conservateur, M. Klinkhamer, en a seulement publié un catalogue succinct dans la *Revue universelle des Arts*.

MUSÉE

DE

LA HAYE

MUSÉE

DE

LA HAYE

Le musée de La Haye se trouve à un angle de la place nommée *le Plein*, tout près de la voûte en arcade qui conduit au *Binnenhof*, ancien palais des stathouders, dans une maison assez moderne, appelée *Mauritshuis*. Ce petit édifice à fronton, et précédé d'une cour, a sur la *Trippenhuis* d'Amsterdam l'avantage d'être isolé de tous autres bâtiments. On entre d'abord, par un perron, dans un grand vestibule. Le cabinet de Curiosités est à droite, au rez-de-chaussée. La collection de tableaux occupe le premier étage. Six pièces : une première salle carrée, communiquant d'un côté avec deux petits salons consacrés exclusivement à l'école hollandaise; *la Leçon d'anatomie* de Rembrandt est là ; — de l'autre côté, avec deux petits salons pareils, où sont placées les écoles étrangères ; — en arrière, avec la grande salle où est *le Taureau* de Paul Potter. Comme au musée d'Amsterdam, toutes ces chambres ne sont éclairées

que par une lumière oblique, venant de fenêtres latérales.

Le baron Steingracht, le père, qui a formé la belle collection de tableaux appartenant aujourd'hui à son fils, fut un des principaux organisateurs du musée de La Haye. Le directeur actuel est M. Mazel, secrétaire au ministère des affaires étrangères; le sous-directeur, un banquier, M. Landry. Point d'artistes dans la commission.

Le catalogue, aussi imparfait que celui d'Amsterdam[1], comprend 287 numéros, savoir : première section, Écoles des Pays-Bas, 185 numéros; — deuxième section, Écoles étrangères, 65 numéros; 15 allemands, 5 français, 6 espagnols, 39 italiens; — Maîtres inconnus de l'école italienne, 13 numéros; Maîtres inconnus en général, 11 numéros; — Sculpture, 13 numéros. — En tout, 30 pages de texte en gros caractères, chaque tableau n'étant désigné, en général, que par un titre bref. Il va sans dire que beaucoup d'attributions sont erronées.

Rembrandt. — Au musée de La Haye, comme au musée d'Amsterdam, c'est Rembrandt qui domine tout. Ce génie du Nord est toujours et partout le premier, du moins parmi ses compatriotes. L'admiration cependant se partage entre lui et Paul Potter au

[1] Il est probable que la publication du catalogue d'Amsterdam encouragera la commission du musée de La Haye à faire aussi un nouveau catalogue de cette belle collection.

musée de La Haye, comme entre lui et van der Helst au musée d'Amsterdam. Là-bas, le fameux *Banquet des arquebusiers* semble aux Hollandais un chef-d'œuvre égal à *la Ronde de nuit;* ici, le fameux *Taureau,* un chef-d'œuvre égal à *la Leçon d'anatomie.*

Le musée de La Haye offre cet intérêt, qu'on y peut étudier, mieux qu'en aucune autre galerie du monde, ce qu'on appelle la première manière de Rembrandt; car, outre *la Leçon d'anatomie* qui en est le type, le musée possède encore quatre Rembrandt de cette période originelle : *Siméon au temple*, *Suzanne au bain*, *un Officier* et *un Jeune homme*.

Rembrandt, comme on sait, quitta son moulin de Leyde pour venir s'établir à Amsterdam vers 1630. Il avait déjà fait sans doute beaucoup de peintures, mais on n'en a retrouvé aucune avec une date antérieure à 1631; quelques-unes de ses eaux-fortes seulement portent la date de 1628. A 1631 commence la série authentique des œuvres du peintre, et on peut la suivre, année par année, sans interruption, jusqu'aux *Syndics* de 1661. Après 1661, les tableaux datés sont très-rares. On rencontre cependant à la galerie du baron van Brienen un superbe portrait d'homme, daté 1665. Au musée van der Hoop aussi est une vaillante peinture de cette dernière époque, mais où la date est indéchiffrable. Ce sont là, avec le portrait du *bourgmestre* Six (sans

date), de la galerie de M. Six van Hillegom. les trois seuls tableaux de Rembrandt, postérieurs à 1661, que la Hollande ait conservés, quoique Rembrandt n'ait cessé de peindre jusqu'en 1669, l'année de sa mort.

Le *Siméon au temple* du musée de La Haye est donc bien précieux à cause de sa date authentique : 1631.

Au milieu du temple, dont l'architecture fantastique se perd dans l'ombre, est un groupe sur lequel se concentre l'effet lumineux. Sept personnes : Siméon à genoux, tenant dans ses bras l'enfant Jésus et levant les yeux vers le ciel ; barbe et cheveux blancs ; grand manteau doré ; — la Vierge à genoux, vue de face, mains croisées contre la ceinture ; robe d'un azur très-clair ; — saint Joseph à genoux, dans la demi-teinte, et portant les deux colombes destinées à l'offrande ; — un peu à gauche et en pendant au Siméon, le grand-prêtre, debout, de profil perdu, presque de dos, avec un long manteau traînant ; il élève la main droite en pleine lumière, comme pour bénir ; le Christ ressuscitant Lazare, dans la célèbre eau-forte (Bartsch 73), rappelle un peu cette tournure ; — derrière la Vierge, deux rabbins, debout, dont l'un porte un haut bonnet grisâtre. A gauche, et au fond, dans la nef, divers groupes presque imperceptibles parmi les ténèbres, semées cependant de rayons d'or à quelques reliefs des colonnes ou des décorations architecturales. A droite, dans une pé-

nombre transparente, une foule qui monte ou descend un perron au sommet duquel se tient un prêtre. En avant et au premier plan, du même côté, un banc où sont assis deux vénérables personnages. C'est sur l'appui de ce banc qu'est le monogramme R H (Rembrandt Hermansz), comme on le trouve dans les eaux-fortes de ses premiers temps, et la date 1631 [1].

Le *Siméon* est peint sur un panneau cintré au sommet. Hauteur 2 pieds 3 pouces, sur 1 pied 6 pouces; figures principales, environ 5 pouces. Il fut transféré au Louvre durant les guerres impériales, et restitué en 1815. Gravé par J. de Frey, dans le *Musée français*, et par Bierweiler, à l'aquatinte, en 1835.

Cette petite merveille [2], la première dans l'ordre chronologique de l'œuvre, révèle déjà pleinement,

[1] Smith (n° 34), par une erreur qu'il répète aussi dans sa notice biographique, et que Nagler et Rathgeber ont copiée, donne la date 1630. — Il se trompe encore en supposant que le *Siméon* est un des tableaux auxquels fait allusion une lettre de Rembrandt, datée 1638, et adressée à Constantijn Huigens. — Smith (en 1836) estimait le *Siméon* 1,800 guinées, près de 47,000 francs.

M. Scheltema, dans sa précieuse brochure, commet également une erreur en disant que le *Siméon* fut peint pour Jan Six, puisque le futur bourgmestre, étant né en 1618, n'avait alors que 13 ans. C'est bien plus tard que Rembrandt devint l'ami de Jan Six, et qu'on peut constater leurs relations.

[2] M. Maxime Ducamp en parle avec beaucoup d'enthousiasme dans la *Revue de Paris*, octobre 1857.

par l'ampleur de la touche et l'originalité de l'effet général, le style propre à Rembrandt, celui qui le caractérise, aussi bien à son origine que dans sa maturité. Le groupe central, il est vrai, et surtout la Vierge, qui se dessine tout entière en clair, sont peints avec une minutie un peu froide. Cette petite figure, mais c'est la seule du tableau, fait comprendre qu'on ait osé quelquefois comparer la première manière de Rembrandt à celle de Frans van Mieris le vieux! Le galbe, le modelé, les moindres détails y sont accusés par une exécution fine et correcte. Les autres figures, quoique frappées des plus vifs éclats de lumière, sont dévorées en partie par des demi-teintes et des ombres.

Avant l'Exhibition de Manchester, on ne connaissait que le *Siméon* qui eût la date irrécusable de 1631 [1]. A Manchester la reine Vittoria a envoyé de Windsor Castle un portrait de jeune homme, qui n'avait jamais été signalé nulle part, pas même dans Smith, et qui porte aussi une belle date 1631 [2].

L'année suivante, 1632, Rembrandt faisait son

[1] Smith signale cependant deux portraits qui sont censés datés de 1631 : un portrait de femme, qui appartenait, en 1836, à M. de la Hante, le spéculateur en tableaux, et un portrait intitulé *Sobieski* (Sobieski est né en 1629!) au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Il faut ajouter un *Loth et ses filles*, gravé par van Vliet, d'après Rembrandt, avec la date 1631. Mais ce tableau est égaré depuis longtemps, et sur les deux premiers la date n'est point du tout certaine.

[2] Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 246.

premier chef-d'œuvre, *la Leçon d'anatomie*, et dès lors il dépasse tous les maîtres de son pays.

Dans une salle d'amphithéâtre, voûtée, le savant professeur Nicolaas Tulp[1], ami et protecteur de Rembrandt, est représenté démontrant, sur « un sujet mâle », comme dit Smith (nº 142), l'anatomie du bras. Il est de trois quarts tourné à gauche, vêtu d'un pourpoint et d'un manteau noirs, avec col uni rabattu, et manchettes unies; chapeau mou, à très-larges bords; barbe au menton et moustaches; sa main gauche, mi-soulevée, fait un geste explicatif, pendant que la droite saisit avec des ciseaux un des tendons du bras disséqué.

Le cadavre est couché devant lui, de biais et en raccourci, sur une table.

Un groupe de cinq figures est échelonné à la droite du docteur, et deux autres personnages sont assis en avant de la table, tout à fait à gauche. Ces sept auditeurs ne sont pas des écoliers et des carabins quelconques[2], mais des docteurs à barbe drue, tous, sauf

[1] On retrouve en Hollande, notamment dans la galerie de M. Six van Hillegom, d'autres portraits de ce docteur Tulp, qui fut le protecteur de Paul Potter et de plusieurs peintres, et dont Jan Six devint le gendre en 1655. Il était né le 9 octobre 1593, fut bourgmestre d'Amsterdam en 1654, et mourut le 12 septembre 1674. Il avait donc trente-neuf ans à l'époque où fut peinte *la Leçon d'anatomie*. — Jacob Houbraken a gravé un portrait de Tulp, en ovale, « d'après Rembrandt. »

[2] Dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* (15 juillet

un, maîtres-jurés de la gilde des chirurgiens d'Amsterdam ; ils s'appellent, en prenant les têtes à partir de celle de Tulp et en suivant jusqu'au bord gauche du tableau : Hartman Harmansz, c'est lui qui tient ouvert un papier sur lequel sont inscrits les sept noms; Matthijs Kalkoen, un peu penché en avant; Jakob de Wit, presque de profil, le cou tendu, avec une extrême attention, et dont la collerette touche presque la tête du cadavre; au-dessous de lui, Jakob Blok, l'œil fixe et le sourcil crispé; au-dessus de Blok, Frans van Loenen, le seul qui ne soit pas *maître* de la gilde; enfin, plus bas, et au premier plan du tableau, Adriaan Slabbraan, vu presque de dos, tête retournée de profil à droite, main droite accotée à la table; et Jakob Koolveld, tout à fait de profil, et le dernier à gauche. Tous, têtes nues, sont vêtus de noir et ont des fraises plissées, rabattues. Harmansz seul porte la fraise tuyautée et ferme, à la mode qui va passer.

Peut-être y a-t-il encore d'autres auditeurs dans la salle, car le professeur regarde devant lui, comme s'adressant à une assemblée qu'on ne voit pas, et

1853), M. Gustave Planche ratiocinant sur ce tableau, qu'il n'avait jamais vu et dont il ignorait la date, suppose que les auditeurs de *la Leçon d'anatomie* sont des *élèves*, dont plusieurs « ne trouvent pas dans leur intelligence la force de comprendre, » et plus loin : « Cette *toile* n'a pu être conçue que par un « esprit habitué dès longtemps à la méditation. » — Rembrandt avait vingt-quatre ans!

Slabbraan, Harmansz et van Loenen jettent aussi par là un coup d'œil.

Les compositions de Rembrandt ne sont jamais emprisonnées dans leur cadre : il y a toujours l'infini tout autour.

L'angle inférieur de la toile à droite est occupé par un immense in-folio ouvert, contre lequel se dressent dans l'ombre les deux pieds du cadavre.

Il est singulier qu'on ne pense point à ce cadavre qui est là, tout de son long sur le dos, et dont on pourrait toucher les pieds; qu'on ne le voie pour ainsi dire point, quoique tout le corps, la poitrine bombée et le bras droit, en pleine lumière au milieu de tous ces vêtements noirs, prennent un ton blême et verdâtre, extrêmement vrai. On peut être sûr que ce *sujet* a été peint d'après nature, aussi bien que toutes ces têtes animées et vivantes. — C'est là le merveilleux artifice de cette composition, qui, en présence de la mort, ne fait songer qu'à la vie.

Au-dessus de la tête de Frans van Loenen qui tient le sommet du groupe, est inscrite dans la demi-teinte, sur une sorte de pancarte collée au mur, la signature : *Rembrant* (*sic*) *f.* 1632 [1].

Les figures sont de grandeur naturelle, à mi-corps. Haut. 5 pieds 4 pouces; larg. 7 pieds 1 pouce. Sur

[1] Sir Joshua Reynolds, qui, dans son *Tour in Holland*, 1781, a décrit ce tableau sous le titre : *École de chirurgie,* indique la date 1672! Ce qui l'a trompé sans doute, c'est la forme du 3, dont la partie inférieure, allongée disproportionnément au-

toile. Gravé par de Frey et aussi, je crois, par Cornilliet. Lithographié récemment par C. Binger.

Ce tableau fut exécuté par Rembrandt sur la demande de Tulp lui-même, qui le donna en souvenir à sa corporation. Il fut placé dans une des salles de la gilde, qui occupait et occupe encore une partie de l'édifice appelé Sint-Antonie-Waag (le Poids-Saint-Antoine, où est le poids municipal), sur le Marché-Neuf; c'était autrefois une des portes d'Amsterdam. Il y resta sans déplacement jusqu'en 1828, et c'est ce qui explique sa conservation extraordinaire. En 1828, la corporation, pressée par des embarras financiers, résolut de le mettre en vente publique, au profit du fonds des veuves de chirurgiens, et il fut compris avec d'autres dans un catalogue.

dessous des autres chiffres, simule presque, en effet, la queue d'un 7. Cette fausse date 1672 est encore reproduite aujourd'hui, d'après Reynolds, par les *Guides* publiés en Angleterre. — M. Ducamp, dans la *Revue de Paris,* indique aussi une date erronée : 1631. Mais il décrit longuement et très-bien la composition. Il préfère à *la Ronde de nuit la Leçon d'anatomie,* qu'il appelle « un tableau européen, universel, éternel, qui vivra traditionnellement dans les souvenirs ; car c'est une des rares choses sorties des mains de l'homme qui soit *belle absolument*. »

La signature *Rembrant* sans *d* est parfaitement authentique et pure. Elle se trouve aussi sur quelques eaux-fortes, mais seulement des premières années de l'artiste. Dans un livre qui paraîtra prochainement : REMBRANDT, *l'homme et son œuvre*, nous donnons des renseignements sur ces variantes des signatures.

En vente publique, les Anglais n'eussent pas manqué de le conquérir pour l'importer dans leur île, eût-il monté à 10,000 ou 15,000 guinées, et il les vaut bien. Le bourgmestre d'Amsterdam, le ministre lui-même, intervinrent, et en définitive, pour sauver Tulp des Anglais, on ne trouva d'autre moyen que de le faire acheter à l'amiable par le roi Guillaume Ier. Le prix en fut fixé, sur expertise, à 32,000 florins[1].

Dans ce local de la gilde des chirurgiens, *la Leçon d'anatomie* avait pour pendant un autre tableau de Rembrandt : *le docteur Johannes Deyman*, inspecteur du *Collegium medicum*, disséquant aussi un cadavre. Cette toile fut grandement endommagée par un incendie en 1723 ; mais cependant Sir Joshua Reynolds, qui la vit en 1781, au premier étage du Poids-Saint-Antoine, en parle ainsi : « Le professeur Deeman placé près d'un cadavre, qui est si fort en raccourci que les pieds et les mains se touchent pour ainsi dire ; le mort est couché sur le dos, avec les pieds tournés vers le spectateur. Il y a quelque chose de sublime dans le caractère de la tête, qui en rappelle une de Michel-Ange. Le tout est bien peint, et le coloris tient beaucoup de celui du Titien. »

Ce tableau n'a pas eu, comme *la Leçon d'anato-*

[1] Le chiffre de 32,000 florins, donné par M. Scheltema et par M. Immerzeel, est officiel ; mais Smith a marqué 36,500 florins, y comprenant sans doute divers frais, par exemple ceux de l'expertise, à laquelle furent employés par la corporation MM. Albert Brondgeest et de Vries, par le roi MM. Apostole et Saportas.

mie, la chance d'échapper à la déportation anglaise. Mis en vente le 7 février 1842, il fut acheté 660 florins seulement par un Anglais. Il est étonnant qu'on n'en ait plus entendu parler depuis.

George Sand a écrit : « Les chefs-d'œuvre ont des défauts. » *La Leçon d'anatomie* n'en a pas. Mais peut-être est-ce un défaut que de n'en point avoir. Comme peinture, c'est une œuvre accomplie en son genre. *Senza errore.* J. Reynolds avait raison de dire : « Les peintres peuvent aller en Hollande pour apprendre l'art de peindre. » On mettrait devant ce tableau-là une bande d'académiciens, ou de Romains... de la décadence, qu'ils n'y trouveraient rien à blâmer, comme exécution. Dessin, modelé, draperies, clair-obscur, perspective, figures et fond, tout est irréprochable. Le raccourci du cadavre est bien plus étonnant que le fameux raccourci de la jambe du Christ mort, dans *la Trinité* de Rubens, du musée d'Anvers, tableau qui, d'ailleurs, fut peint avant le voyage d'Italie. La tête de Tulp est très-belle et très-simple; toutes les autres sont pleines d'expression dans leurs différents caractères. Il n'y a point là d'escamotage, ni d'effets tourmentés. L'ensemble est tranquille et sage, la lumière douce et juste partout. chaque détail rendu avec une correction naïve et presque minutieuse, quoique le ton général enveloppe tout dans l'harmonie.

Le peintre « n'y est que pour la main-d'œuvre. la nature pour le demeurant. » Je ne crois pas que dans

aucune école il y ait un tableau qui représente plus sincèrement et plus intimement la nature.

Ainsi parfaite, *la Leçon d'anatomie* ne serait-elle pas un chef-d'œuvre de premier ordre? Peut-être. Les raffinés lui préfèrent, et de beaucoup, plusieurs autres tableaux de Rembrandt : *la Ronde de nuit*, incomparablement[1]. Cette *Leçon d'anatomie* est la nature, mais un peu comme tout le monde la voit (est-ce le suprême mérite dans les arts?) et comme la rendrait une belle photographie. Le génie particulier qui saisit un aspect imprévu de la vie n'a point passé par là, et « la griffe du lion » n'y a point gravé son empreinte. Le signe mystérieux, qui éclate dans *la Ronde de nuit* et stupéfie tout le monde au premier regard, n'y est point. Rembrandt à ce moment-là, s'il était de la force des premiers maîtres, ne s'était pas encore cependant trouvé lui-même tout entier. Plusieurs têtes des chirurgiens rappellent d'autres peintres, auxquels sans doute il ne songeait point. Détachés dans un cadre, les deux portraits de gauche, Slabbraan et Koolveld, pourraient être pris pour des van Dyck ; le Jakob de Wit, penché en avant, et un peu lourd d'expression, ressemble à un van der Helst ;

[1] Depuis que ce livre est à l'imprimerie, M. Théophile Gautier, dans un article du *Moniteur universel* (juin 1858), a confirmé notre sentiment, presque dans les mêmes termes : « Le Rembrandt de La Haye, dit-il à propos de *la Leçon d'anatomie*, est le Rembrandt réaliste, auquel nous préférons de beaucoup le Rembrandt visionnaire d'Amsterdam. »

Miereveld et même Moreelse ont fait quelques têtes presque aussi belles que celles de Kalkoen et de Blok. Il manque enfin, dans les figures et dans l'ensemble, cette particularité originale, qui fait crier : Ah ! Rembrandt !

Il y a pourtant quelque chose de très-original et de très-neuf dans *la Leçon d'anatomie :* c'est l'idée même de la composition, idée originale et neuve parce qu'elle est toute simple. Du premier coup elle nous révèle le caractère de Rembrandt, qui est le caractère de son pays et de son temps, et qui marquera toutes ses œuvres jusqu'à la fin.

Qu'est-ce que *la Leçon d'anatomie?* C'est la représentation de la Science, et non pas seulement un épisode d'amphithéâtre; tellement, que l'impression qu'on éprouve devant ce tableau est celle d'un enseignement émis avec autorité, recueilli avec empressement et avec respect. On oublie le lieu et le sujet, répulsifs assurément, si l'esprit n'était pas emporté de force dans une région intellectuelle, par la profondeur impérieuse, quoique sans la moindre affectation, des physionomies et des attitudes.

Or, comment l'art a-t-il fait, d'ordinaire, en Italie, en France et ailleurs, quand il a voulu exprimer la Science? Il a représenté une figure allégorique, avec des globes, des livres et autres emblèmes ; ou bien il a déterré dans le passé quelque fait, quelque tradition, n'ayant rien de réel ni d'actuel, pour l'élever à la hauteur d'une sorte d'allégorie.

Quand le *divin* Raphaël conçut la représentation de la Science, au lieu de prendre ses contemporains, — l'Italie et le monde ne manquaient pas alors de savants et de philosophes, — il alla chercher à dix-huit siècles en arrière et chez un autre peuple — *l'École d'Athènes*.

Il en fut de même pour représenter toutes les qualités humaines et toutes les manifestations sociales.

Cet art symbolique n'est pas très-difficile, sous réserve du génie qui a créé *l'École d'Athènes*. On apprend tout de suite que, pour faire l'Astronomie on pose une femme le nez en l'air et on sème d'étoiles sa robe; pour une Ville commerçante, on assied une grosse femme sur un ballot, on la coiffe d'architecture, et la ville est bâtie; pour un puissant empereur, on lui met une boule dans la main; pour faire un ange, on lui met des ailes; pour un diable, on lui met des cornes.

C'est tout simplement la substitution de hiéroglyphes, de logogryphes et d'énigmes, à l'homme même. C'est le sacrifice de l'humanité rayonnante et expressive, à des signes extérieurs, matériels et conventionnels.

Ce que l'esthétique appelle l'idéal, ce que les rhéteurs scolastiques appellent le grand art, serait-ce donc le mythe au lieu de la réalité, la mort au lieu de la vie?

Ces sublimes théories, poussées à toute extrémité, n'ont d'autre aboutissement que de dénaturer la pein-

ture en une sorte d'algèbre, de géométrie transcendante, et de produire des peintres... qui ne peignent pas [1].

L'objet de la peinture, c'est la vie naturelle, non l'idée abstraite, en supposition et en fantôme, mais l'idée incarnée dans une forme palpitante, l'idée incorporée, *imbodied*, comme disent les Anglais. Elle y est tout de même, et bien mieux.

Il n'y a point de figure mythique, fût-elle couronnée de scalpels comme d'une couronne d'épines, qui puisse aussi bien exprimer la science médicale, et ses leçons, et ses dévouements, que cet honnête Tulp, à l'œil limpide sous son grand chapeau bossué, un peu de travers, avec ses manchettes retroussées, une main à l'ouvrage, l'autre main délicatement arquée par un geste de démonstration, le pouce et l'index rapprochés,

[1] « A Munich il n'est point rare de voir *des peintres qui ne peignent pas*. M. Cornelius par exemple... Louis Schwanthaler, à qui la *peinture* colossale des vingt-quatre chants de l'Iliade a été confiée, *ne peint pas*, mais son *imagination* est d'une verve intarissable..., etc. » (M. Fortoul, *de l'Art en Allemagne*.)

Ces peintres, qui ne peignent pas et qui ont tant d'imagination, font par le premier venu, traduire, leurs idées en lignes allégoriques et en teintes plates le long des murs. Il y a ainsi, dans l'*Athènes allemande*, des lieues de symboles auxquels le commun des hommes ne comprend rien. Apparemment que Lessing, dans son livre sur les *Limites de la peinture et de la poésie*, aura trop vaguement défini ces limites, puisque l'art de son pays fait de la poésie hiéroglyphique au lieu de peinture.

comme s'il tenait une petite fleur au bout de ses doigts.

Jamais, dans aucune autre école, un peintre n'eût osé risquer de pareilles *naturalités*.

Rembrandt ne prend pas la vie sur l'idée, il la prend sur le fait. C'est un peintre qui peint, et qui peint bien, parce qu'il voit bien [1]. Ce qui ne l'empêche pas de penser et de sentir profondément. Au contraire.

Suzanne au bain est de la même année que *la Leçon d'anatomie* : 1632 [2].

Debout, toute nue, un peu courbée en avant, le corps de profil à gauche, Suzanne retourne la tête de trois quarts vers le spectateur. La main gauche ramasse vivement entre les cuisses une draperie blanche ; le bras droit se serre contre le sein, par un mouvement de surprise et d'effroi. Le pied gauche est en arrière, dans une sandale brune ; le pied droit posé sur l'autre sandale. Grands cheveux roux, ballants ; sur le front une féronnière d'or. Collier et bracelets de perles. Derrière elle, sa robe rouge et sa chemise qu'elle vient de quitter ; au-dessus, fond de feuillages, sombre, très-empâté, où l'on distingue vaguement entre les buissons une tête curieuse.

[1] Molière a dit, dans *le Mariage forcé :* « Ceux qui pensent bien sont aussi ceux qui parlent le mieux. » — Ceux qui peignent le mieux sont aussi ceux qui voient bien.

[2] Smith et ses copistes Nagler et Rathgeber ne mentionnent point la date de la *Suzanne*.

Au bord de l'escalier qui descend dans l'eau, une aiguière d'or avec son plateau, sur une pierre sculptée. A gauche, au second plan, architecture bizarre avec balustrades, et au delà, fond de montagnes.

Tous ces entourages sont très-sacrifiés pour faire valoir la figure nue et lumineuse, qui n'est pas laide du tout [1], et rappelle un peu la saine femme aux cheveux d'or, du musée de Paris (n° 419). Peut-être bien est-ce le même modèle, et il est malheureux qu'on n'ait pas la date du portrait conservé au Louvre et qu'on doit supposer, à cause de l'ampleur de l'exécution, d'une époque postérieure. Mais cependant l'étude chronologique des œuvres de Rembrandt prouve qu'il a souvent entremêlé ce qu'on est convenu d'appeler ses manières. Un de ses tableaux les plus finis qui existent, *la Femme adultère*, de la National Gallery de Londres, n'est-il pas de 1644 [2], deux ans après *la Ronde de nuit!* Et de son commencement,

[1] Cependant M. Viardot — sans l'avoir vue — a écrit dans ses notes sur les musées de Hollande : « La *Suzanne*... d'un dessin *ignoble,* d'une couleur prodigieuse,... montre Rembrandt au comble de ses mérites et de ses défauts. »

[2] Du moins, toutes les traditions, tous les témoignages s'accordent pour établir cette date, enregistrée aussi par le catalogue de la National Gallery. Smith, M. Waagen et d'autres écrivains prétendent même que le tableau est signé et daté. Quant à moi, j'ai fait de vains efforts pour découvrir cette date étonnante sur la peinture, que recouvre malheureusement une belle vitre, selon la mode anglaise appliquée aux chefs-d'œuvre.

au contraire, combien ne pourrait-on pas citer de peintures très-larges et très-fougueuses.

Rembrandt a fait un peu comme Murillo, dont les trois manières ne furent pas successives, mais employées selon les sujets, quelquefois peut-être selon le goût du destinataire de l'œuvre, quelquefois réunies sur une même toile. Il y a des Murillo dont le haut est peint dans la manière vaporeuse et fantastique, le bas dans la manière froide et ferme. Il y a des Rembrandt, et le *Siméon* en est déjà un exemple, où le cœur de la composition est peint avec une délicatesse minutieuse, tandis que l'entourage est largement brossé.

La *Suzanne* de La Haye, que Smith appelle « une production très-finie, » est, à la vérité, dessinée et modelée avec soin, mais chaudement colorée, dans une gamme de ton roux, qui monte du marron d'Inde à l'orange.

Un peintre de Paris, M. Carrier, en avait autrefois une variante où la figure, posée exactement dans la même attitude, mais laissant deviner des repentirs et des tâtonnements à l'endroit des bras, est d'un type tout autre, peu distingué de forme; où la couleur générale, plus bronzée, indique peut-être une date postérieure et se rapproche de la superbe *Baigneuse* de la National Gallery.

Sir Joshua Reynolds, qui vit la *Suzanne* en 1781 dans la galerie du prince d'Orange, la considérait comme une étude pour un tableau qu'il possédait

lui-même et où la figure était de grandeur naturelle. Il en possédait aussi une étude peinte, et il en connaissait une troisième, alors chez M. Blackwood. Il en avait même un dessin, avec les variantes reproduites dans le grand tableau. C'est, je crois, cette grande peinture de l'ancienne collection Reynolds, qui a reparu un moment chez M. Paul Périer. « Il semble fort singulier, ajoutait Reynolds, que Rembrandt se soit donné tant de peine pour produire à la fin une figure si laide et si désagréable ; mais son attention était principalement fixée sur le coloris et sur l'effet, dans lesquels il est parvenu, sans contredit, au plus haut degré d'excellence... » La vérité est que la *Suzanne* hollandaise est très-éloignée du type de la beauté anglaise, telle que l'offre la nature et telle que Reynolds la comprenait.

La *Suzanne* de La Haye est peinte sur panneau, haut de 1 pied 6 pouces et demi, large de 1 pied 3 pouces. La figure elle-même a environ 1 pied de proportion.

La signature affleurant le cadre, dont le bord la couvre en partie, à la droite du bas, se lit à peu près ainsi : *Roubrant f.* 1632. C'est évidemment quelque griffonnage de restaurateur qui aura badigeonné la signature primitive.

Smith (en 1836) estimait la *Suzanne* 300 guinées. Si on la mettait en vente aujourd'hui, elle se vendrait certainement trois ou quatre fois davantage.

Le quatrième Rembrandt du musée de La Haye, intitulé *un Officier*, n'est pas daté, mais on peut le classer, à mon avis, dans cette première période. Le ton roussâtre se rapproche du ton de la *Suzanne*. L'exécution en est très-correcte, assez sobre pour Rembrandt, le dessin très-décidé. Je ne serais pas étonné qu'il eût peint cette tête d'après la sienne propre, quoique avec un peu de fantaisie : elle lui ressemble dans le modelé des plans du visage, dans certains méplats du nez et des joues; elle rappelle aussi les deux portraits du Louvre, de 1633 et 1634.

La tête, de grandeur naturelle, est tournée à droite, de trois quarts, mais le buste est vu presque de dos. Ce jeune homme a les cheveux bruns, frisés, pas longs; la moustache blonde et frisée. Il est coiffé d'une toque brune, à crevés, surmontée de plumes brunes, un peu dans le goût de la coiffure de l'homme à la fenêtre dans l'eau-forte du *Samaritain* (Bartsch 90), qui est de 1633. Il porte des boucles d'oreille d'or. Ce qui sans doute l'a fait nommer *un Officier*, c'est qu'il a un hausse-col en fer garni de clous. Le fond est neutre. On y lit la signature : *Rembrandt. f.* Je crois en avoir vu, je ne sais où, des répétitions. Haut. 2 pieds 3 pouces sur 1 pied 11 pouces. Sur panneau. Smith l'estimait seulement 120 guinées. Toutes ces estimations sont très-arbitraires. Ici on peut doubler hardiment.

Le cinquième et dernier Rembrandt, portrait d'adolescent, aussi sans date, pourrait bien être anté-

rieur au *Siméon*. Suivant moi, c'est une œuvre toute primitive, peut-être même du jeune artiste lorsqu'il était encore dans son moulin à Leyde. Peut-être même est-ce son portrait. On y trouve quelque analogie avec son premier portrait à l'eau-forte (Bartsch 1), signé de son monogramme, mais non daté.

Le petit personnage, en buste court, et d'une proportion un peu au-dessous de la nature, est vu de trois quarts, tourné à droite. Il a la tête nue, les cheveux touffus. La lumière venant de gauche frappe très-vivement les plans du visage et éclate sur le front à la naissance des cheveux. C'est étonnant d'effet, c'est même très-fort d'exécution, mais sec, dur, un peu commun, dans une gamme de vert marmoréen, assez étrangère à Rembrandt, et dont Fictoor offrirait plutôt des exemples. On dirait presque un van der Werff grossi par une lunette. Aussi est-on porté, au premier coup d'œil, à contester cette peinture peu attrayante et qu'on apprécie mal dans le coin où elle est placée. J'ai obtenu la faveur de la faire décrocher et de la regarder en belle lumière, et, après cet examen, je la tiens pour Rembrandt; mais je n'en ai jamais vu qu'une autre de cette manière-là : un portrait d'enfant, qui est certainement aussi un des premiers essais du maître, dans la riche collection du baron van Brienen.

A la suite des cinq Rembrandt, le catalogue mentionne, comme étant « du maître ou de son école. »

un buste de vieillard; peinture faible et blême, qui ressemble tout au plus à un de Gelder.

Paul Potter. — Les trois Paul Potter du musée de La Haye avaient été enlevés au pays par « le droit de la guerre, » et les vieux amateurs français peuvent se souvenir de les avoir vus au Louvre; trois chefs-d'œuvre, très-différents entre eux : *le Taureau, la Vache qui se mire*, et *une Cour de ferme*.

J'ai entendu des Hollandais prétendre très-sincèrement que « le fameux *Taureau* » de Paul Potter surpasse tout ce que Raphael *a pu faire*. Il est vrai qu'on ne connaît pas beaucoup en Hollande tout ce que Raphaël a fait.

Ce grand tableau, si célèbre, est pourtant, selon moi, bien loin de valoir les petites peintures du maître. Il contient, comme on sait, — outre le jeune taureau brun rouge et tacheté de blanc sur les reins et au front, — une vache jaunâtre à tête blanche, couchée de face, en raccourci, une brebis blanche et son agneau, couchés, un bélier debout, un berger appuyé contre un vieux saule, de l'autre côté d'une barrière; tous, homme et animaux, de grandeur naturelle. Le terrain est un pâturage uni, à perte de vue sur la droite, tandis qu'à gauche l'homme, le saule et la barrière semblent plaqués contre un ciel en papier gris mat. Ces fonds à droite, où l'on aperçoit dans le lointain de petits troupeaux microscopiques, exagèrent encore prodigieusement la saillie du pre-

mier plan, où toutes les herbettes sont peintes en détail, avec une extrême minutie. Il y a là une grenouille aussi bien *imitée* que celles de Bernard Palissy en faïence coloriée et vernie.

Le vice principal du tableau est que les grands animaux aussi sont exécutés et en quelque sorte modelés en relief, au moyen d'empâtements superposés et palpables, comme serait un trompe-l'œil en terre cuite ou en carton recouvert de cire[1], avec les touffes de poil et les moindres particularités du pelage. Tout y est, et on en pourrait, à pleine main, toucher la réalité. Mais on n'aurait pas peur de prendre par les cornes ce taureau fanfaron, car on voit bien qu'il est en pâte et qu'il ne bougerait point. Au contraire, l'Angleterre possède de Paul Potter quelques petits taureaux, de la grosseur d'un lapin, qui sont terribles et se défendraient contre des lions, — comme des lions.

Je ne crois pas qu'on ait jamais fait en peinture un bon tableau de gros animaux dans leur proportion naturelle, à moins qu'ils ne soient l'accessoire d'un sujet humain, — des chasses comme celles de Rubens, — ou qu'ils ne soient animés par une action

[1] Nous nous félicitons de trouver encore ici M. Théophile Gautier d'accord avec nous, dans son article de juin 1858 : « *Le Taureau* de Paul Potter, toile d'un prix inestimable, dont, à notre grand regret, nous n'apprécions pas tout le mérite... Le taureau nous a paru copié sur une bête empaillée... etc. »

dramatique, — un combat de buffles contre des tigres, une panthère saisissant une gazelle, etc. En sculpture, oui bien; depuis les lions fantastiques de Babylone jusqu'au lion de M. Barye. C'est une décoration annexée à la pierre des édifices, ou noyée dans le plein air d'un parc. Mais le portrait d'un gros bœuf ruminant, pendu contre le mur d'une salle, c'est inacceptable en peinture.

Quelqu'un qui aurait l'idée de peindre une maison de grandeur naturelle ne serait-il pas un peu fou?

Le malheur est, de plus, que l'effet, adopté trop naïvement par le peintre, ne comporte point d'ombres. La lumière est égale partout, monotone, et sans demi-teintes. Car le temps est un peu sombre; le ciel n'a pas un nuage, mais une sorte de voile opaque, tendu entre la terre et le soleil, et qui intercepte tout rayonnement.

La Hollande offre souvent cet effet-là, et c'est pourquoi elle est si triste durant plusieurs mois de l'année. L'air n'a aucune transparence, sans qu'il y ait même au-dessus du sol un brouillard perceptible, comme en Angleterre par exemple. En Hollande, l'hiver, l'obscurité semble tomber d'en haut. Jamais un Italien ne devinerait cela. Les Français aussi ont peine à comprendre ces ciels sans profondeur. L'effet du tableau de Paul Potter est donc vrai, d'une vérité relative; mais il ne s'accommode point au sujet, où précisément il eût fallu un ciel fantasque qui permît des contrastes d'ombre et de clair-obscur, pour

y dissimuler certaines parties de ces grandes machines animales.

Rembrandt eût inventé ces jeux de lumière, sans trahir l'ingénuité du réalisme hollandais, mais en choisissant un effet original de la nature et en l'interprétant avec poésie.

Assurément Paul Potter traduit bien la lumière, — c'est même là un de ses mérites, — mais la lumière *locale*, plutôt que l'ensemble de l'effet lumineux, c'est-à-dire qu'il rend avec précision le ton local produit par une lumière quelconque sur un corps quelconque. Personne ne sait mieux que lui photographier un morceau clair, mais il a horreur des oppositions d'ombres. En général, sa gamme de coloration se tient à un demi-jour, très-franc et très-juste, qui s'arrête devant le crépuscule et ne se risque pas davantage sous l'éclat d'un trop vif soleil.

Ce défaut, que de sages connaisseurs considèrent comme une qualité, on peut le remarquer dans la plupart de ses tableaux, même très-célèbres, dans la *Scène en avant d'une étable,* exposée à Manchester par la reine Vittoria, dans *l'Orphée* du musée d'Amsterdam, où la lumière a la même valeur d'un bout à l'autre de la composition.

Il est vrai, encore une fois, que la monotonie chromatique est un des caractères du pays hollandais et qu'elle a aussi influencé les autres artistes de l'école, notamment les paysagistes, dont la gamme de couleur est assez bornée. Van Goijen et Salomon

Ruijsdael sont gris, Cuijp est blond, Jacob Ruijsdael est brun, les Ostade sont roux, Hobbema est olivâtre, etc. Aucun d'eux ne s'égare jamais dans des accords très-éloignés de leur *dominante*. Et, cela faisant, ils obéissent au ciel de leur climat, les bons patriotes. Le Hollandais aime tant son pays! — en proportion de la peine qu'a coûtée cette conquête d'une terre sur la mer. Un vrai Hollandais, en abordant sur ses polders, dirait volontiers comme cet Anglais qui, au retour d'un voyage en Italie, en Grèce, en Orient, touchant du pied le sol britannique, s'écriait, les yeux levés au ciel : — Ah! voilà un ciel!

Paul Potter n'avait que vingt-deux ans quand il a peint cette grande toile de 12 pieds de large sur 8 de haut, et il a signé en grosses lettres : *Paulus Potter f.* 1647. Le petit tableau, n° 399 du Louvre, est de la même année[1]. Le maître était d'ailleurs alors dans toute sa force. Dès son enfance, n'avait-il pas deviné, plutôt qu'appris, la structure des animaux, qu'il dessine avec une correction parfaite? Que lui manquait-il? Un peu plus de liberté dans sa science, un peu plus de variété dans la lumière, un peu plus de génie personnel dans les effets.

Quand il fut venu habiter Amsterdam en 1652, le

[1] Le superbe petit *Taureau*, appartenant à M. John Walter du *Times*, *la Grange*, appartenant à M. H. T. Hope, exposés à Manchester (voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger), et bien d'autres chefs-d'œuvre sont de la même année 1647.

style et la pratique de Rembrandt semblent l'avoir impressionné ; car il a laissé, de ce temps-là, quelques peintures très-vives et très-spontanées, trahissant de nouvelles tendances. Mais, hélas ! il était mourant déjà, et il s'éteignit à l'âge de vingt-neuf ans.

Le Taureau fut vendu 630 florins seulement à la vente de Willem Fabricius d'Almkerk, le 19 août 1749, à Haarlem : « N° 1 du catalogue. Un très-grand et capital tableau, avec *figures* de grandeur naturelle, comprenant un taureau, une vache, un bélier et une brebis, avec un paysan qui les regarde ; autres additions, et une vue de lointain ; par Paulus Potter, 1647. Cette pièce, pour l'exécution, la puissance et la vérité, est la plus importante connue de lui dans son pays[1]. »

Smith, qui vante excessivement ce chef-d'œuvre, l'estimait, en 1834, 5,000 guinées ; mais l'Angleterre le prendrait bien aujourd'hui, et la Hollande ne le donnerait pas, pour un demi-million.

Le Taureau a été gravé par Le Bas, dans la *Galerie Lebrun*, avec cette inscription fallacieuse : « Tiré du cabinet de M. Lebrun ; » mais il n'a jamais fait partie de cette collection. Gravé encore par Couché, par Baltard, etc., et par M. Denon, à l'eau-forte. Cette belle eau-forte est, je crois, assez répandue dans les ateliers des artistes français.

Le second Paul Potter, *la Vache qui se mire*, est

[1] Voir le Recueil de catalogues, de Gerard Hoet

de l'année suivante : 1648. Il porte cette date, avec le nom en toutes lettres. C'est un vrai chef-d'œuvre, à mon avis, et non pas seulement un *hors-d'œuvre*, comme *le Taureau*. Paul Potter y a peint cependant ce qu'il n'a jamais peint ailleurs : — des figures nues! oui, des baigneurs, qui ont même fait baptiser le tableau par Smith : *the Bathers*.

Le premier plan est occupé par une nappe d'eau qui s'étend à gauche. Au milieu, près du bord de la rivière, un vieil arbre dépouillé et des groupes de saules; quelques moutons et une chèvre sont couchés dans la prairie; une vache vient boire; une autre vache et un bélier ont les pieds dans l'eau, qui réfléchit leur image. Oh! qu'elle est jolie dans ce miroir la petite vache fauve, à l'envers! Plus à gauche, les baigneurs, quelques-uns nageant ou s'amusant dans la rivière, les autres se déshabillant sur la berge; ces petites figures nues sont étonnantes de dessin, de modelé, de mouvement, surtout une debout et vue de dos. Au second plan, un petit carrosse attelé de six chevaux, des arbres, un village, et au fond, tout à fait à l'horizon, une ville en miniature.

Sur la droite, près d'une chaumière, est un groupe principal qui rappelle un peu la disposition du précieux petit Paul Potter de la galerie d'Arenberg à Bruxelles. Une femme trait une vache noire sur laquelle est accoudé un paysan qui semble causer avec la laitière. A côté d'eux, une vache blanche, à tête noire, et une vache bai, couchée. Les herbes et fleu-

rettes de ces terrains en avant sont fines et colorées, comme dans les tableaux de Jan van Eyck et de Memling.

Ici le ciel a laissé tomber son voile d'hiver, et tout est gaiement radieux. La Hollande est charmante en été, dans les parties où les arbres s'entremêlent aux pâturages et aux canaux. Vous voyez bien qu'il y fait chaud, puisque la rivière a des baigneurs.

Le tableau, de la plus exquise qualité, est sur bois, large de 1 pied 9 pouces, haut de 1 pied 4 pouces. Il a été gravé par Fortier, et dans le *Musée français*, par Duparc. Je ne sais pas d'où il vient, mais je sais bien où il irait, — en Angleterre, — si La Haye voulait l'échanger contre 2 à 3,000 guinées.

Le troisième Paul Potter est intitulé dans le catalogue : *Paysage avec des vaches et des — cochons*. Il faut bien dire le mot, puisque l'image y est. La famille s'y trouve même au complet : la mère, couchée avec ses trois petits près d'elle, et le père, debout, se frottant avec volupté contre un tronc de saule accoté au pan d'une chaumière. C'est l'épisode de droite. Au milieu, une belle vache gris souris, debout, de profil ; et à gauche, une vache blanche, tachetée d'orange, s'en allant paître ailleurs ; entre elles, une troisième vache couchée. Un peu en arrière, un groupe de chaumières, de grands arbres, et un pré où paît une vache fauve. Effet brumeux sur la terre, avec beaucoup de lumière dans le ciel, et de petits nuages, fins et légers, couleur d'or pâle. C'est un de ces combats

d'automne, assez fréquents entre le soleil et le brouillard; les feuilles des arbres sont déjà desséchées et roussies. Dans cette chaude peinture, Paul Potter, quelquefois un peu sec et froid, est vaporeux comme Claude Lorrain, large et ferme comme Cuijp, harmonieux comme Adriaan van de Velde.

Signé et daté 1652. Gravé dans le *Musée français* par Laurent, dans le *Musée Napoléon*, et par Couché, Guyot, Garreau, etc. Largeur 1 pied 6 pouces, hauteur 1 pied 2 pouces. Sur bois. Autrefois dans la collection van Slingeland. Vendu 730 florins à la vente du comte Fraula, Bruxelles, 1738.

Nous avons au musée de La Haye le portrait de l'illustre artiste, son portrait bien authentique [1], et peint, dit-on, trois jours avant sa mort.

Il est encore assis à son chevalet, sur une chaise à dossier de bois, devant une toile blanche, qu'il n'aura pas le temps de couvrir! Sa main gauche, appuyée sur le genou, tient une palette peu chargée et des pinceaux; la main droite est renversée contre la hanche. Il n'a guère la force de travailler, et il retourne de trois quarts sa jeune tête maladive, ombragée de longs cheveux d'un rouge jaunâtre, qui tombent en boucles molles sur le cou, qui jouent en mèches lumineuses sur un front très-développé aux arcades

[1] Nous trouverons tout à l'heure, dans un tableau attribué à Tilborg, un autre portrait, en petit, de Paul Potter, « avec sa femme et ses enfants. »

sourcilières. Un sillon longitudinal se creuse assez profondément au-dessus de ces sourcils bombés. Tête artiste, selon les indications de la phrénologie, avec toutes les facultés perceptives dominant les réflectives. Une généreuse physionomie : de la douceur et de la solidité, de la mélancolie et une certaine causticité ; les yeux bleus, couleur d'un ruisseau peu profond qui reflète le ciel ; les lèvres assez fortes, un peu relâchées, avec une mince moustache blondine : le nez et le menton carrés, modelés par méplats ; le teint safran blême, avec de petites veines bleutées aux tempes ; — tempérament un peu lympathique.

C'est la proéminence des sourcils et la fermeté du menton qui expliquent la puissance de travail et de production chez cette nature assez molle, rêveuse, placide, nerveuse comme une organisation de femme. On ne se figurerait point ainsi Paul Potter d'après ses œuvres. Mais tel qu'il est, on l'aime ; on l'aime même mieux que le Paul Potter qu'on eût imaginé.

Il est vêtu d'une casaque simple, en velours noir. Une manche blanche bouffante sépare du velours la main gauche, vue en dedans. Son col blanc, tout uni, est attaché par deux longs cordons à glands qui pendent. Le fond est d'un gris neutre, très-harmonieux. La toile a environ 3 pieds de haut ; car la figure, de grandeur naturelle, est vue jusqu'aux genoux.

Ce précieux portrait, d'une exécution superbe, a été peint par van der Helst, de premier coup sans

doute, d'un jet tout magistral, comme faisaient les peintres de ce temps-là. On y admire la certitude et la simplicité du dessin, la franchise calme de la touche, la justesse du ton, et, dans l'expression générale, une sorte de sincérité éloquente, qui communique au spectateur l'émotion intime que le portraitiste a ressentie devant la nature. Il faut que van der Helst, peu chaleureux d'habitude, ait été vivement remué, ce jour-là, en contemplant le jeune et glorieux artiste qui allait mourir.

École de Rembrandt. — Les tableaux de l'école de Rembrandt sont assez rares au musée de La Haye. Ferdinand Bol a deux portraits, intéressants par le nom des personnages qu'ils représentent : l'amiral de Ruijter et son fils Engel de Ruijter ; — Nicolaas Maas, un portrait de « Magistrat, probablement le Grand-Pensionnaire Cats ; » peinture assez vulgaire et qui rappelle très-peu la tête du poëte si populaire en Hollande, telle que Rembrandt l'a gravée dans une de ses eaux-fortes ; — van den Eeckhout, *l'Adoration des mages*, très-bon tableau dans la manière de son maître ; un des mages, en manteau rouge, est agenouillé devant le petit Jésus ; un autre, debout à droite, porte un riche manteau doré ; couleur vigoureuse, savant clair-obscur ; les qualités de l'école, mais rien d'extraordinaire ; — Philip de Koninck, « un paysage étendu, » c'est-à-dire une vue de ces terrains plats, avec un horizon très-éloigné, sans ac-

cidents intermédiaires, comme Rembrandt les a si bien peints quelquefois; les figures sont de Lingelbach; — enfin, Samuel van Hoogstraten.

Celui-ci est presque inconnu en France, et ce n'est pas très-grand dommage. Il n'est point cité dans le catalogue du Louvre. On ne saurait guère où signaler beaucoup de ses tableaux. Un de ses meilleurs est au musée van der Hoop, à Amsterdam. Le musée de Vienne en possède deux : l'un, signé en toutes lettres et daté 1652 ; l'autre, daté de 1653 et signé du monogramme avec l'S entortillé sur le premier jambage de l'H, dont le trait horizontal de jonction forme un v. Je n'en connais point d'autres en Allemagne, — ni en Belgique.

Hoogstraten, né en 1627 à Dordrecht, y mourut en 1678. Après avoir étudié chez son père, qui était peintre, il entra chez Rembrandt. Il paraît avoir beaucoup voyagé et il a séjourné à Vienne, où mourut, en 1654, son jeune frère et son élève, Jan van Hoogstraten. Son tableau de 1652, au musée de Vienne, représente même la vue d'une place de cette ville.

Suivant Walpole (*Anecdotes of painting in England,* t. III, p. 21), Hoogstraten aurait aussi habité l'Angleterre; car George Vertue découvrit en 1730, dans une salle de Covent Garden, un tableau où se trouve un almanach anglais de l'année 1663, et le portrait du peintre, avec la signature *S. V. Hoogstraten*.

Il a peint toute sorte de sujets et imité plusieurs

maîtres. Il a fait des portraits, des paysages, des marines, de l'architecture, des fruits et des fleurs, et surtout des scènes d'intérieur où il cherche Peeter de Hooch.

On dit que c'est lui qui avait raconté au jeune Arnold Houbraken les contes publiés plus tard sur Rembrandt (Amsterdam 1718) et reproduits jusqu'à nos jours, même depuis la brochure de M. Scheltema qui en a démontré la fausseté.

Le tableau du musée de La Haye tient à la fois — mais de bien loin — à de Hooch et à Rembrandt : *Grand portique où se trouve une dame avec un chien*. La femme vient de face, en lisant; elle est censée se promener dans cet intérieur, dont la haute et noble architecture est assez bien peinte; elle relève, de sa main gauche, le pan d'une ample robe jaune ananas. Cette figure n'a pas 2 pieds de haut, et l'épagneul, qui précède la *dame* et lui touche presque sur les dalles du parquet, est de grandeur naturelle. Défaut de proportion et surtout de perspective. La toile est très-grande, et la composition très-vide par conséquent. Je pense qu'il y a le monogramme du maître sur quelque détail de l'architecture dans le bas; mais il est difficile de s'en assurer, manque de jour suffisant à l'endroit où est accroché le tableau, à gauche de l'escalier.

Nous avons, du moins, Gerard Dov en première qualité : « N° 30. *Une Femme assise dans un intérieur*, devant une fenêtre ouverte; à côté d'elle, un enfant

au berceau; beaucoup d'accessoires enrichissent la composition. » Ce tableau, appelé quelquefois *la jeune Ménagère*, ou *le Ménage*, est un des principaux *trésors* du musée de La Haye, et bien supérieur au « tableau très-renommé, » *l'École du soir*, du musée d'Amsterdam. Smith le classe immédiatement après *la Femme hydropique*, du Louvre, laquelle est acceptée partout comme le chef-d'œuvre du maître.

La femme assise est charmante dans son galant négligé. Elle travaille à l'aiguille, près du berceau, contre lequel une jeune fille agenouillée s'appuie pour regarder le petit enfant. A gauche, dans l'angle, un fauteuil, et sous la fenêtre ouverte, qui laisse voir quelques maisons au loin, une table et un pot. A droite, une autre table garnie de gibier, de légumes, de pots, de paniers, et un de ces fameux balais qui étaient si longs à faire. Une lanterne en cuivre et en corne est renversée, presque au milieu du premier plan, sur le parquet où sont encore épars divers objets, un panier à ouvrage, une assiette avec du poisson, des poteries, etc.

Entre les deux femmes, un peu en arrière, à une colonne ornée d'une sculpture d'enfant nu et ailé, sont accrochés une cage, une épée, un manteau. Autour de la colonne circule un escalier en bois, surmonté d'une balustrade sur laquelle pend une draperie brunâtre. Un lustre en cuivre, qui se balance sous cette sorte de galerie, complète l'ameublement un peu désordonné de cette demeure familiale.

Au fond, vers le milieu, sous une arcade, dans une pièce à peine éclairée par deux fenêtres et par un feu qui brûle dans l'âtre, on découvre deux figures : une femme près du foyer et un vieux bonhomme.

Le tableau, sur bois, cintré au sommet, a 2 pieds 3 pouces de haut, 1 pied 9 pouces de large. Il a fait partie de l'ancienne collection des princes d'Orange. *Conquis* par les armées françaises, il fut emporté au Louvre, et, en 1815, restitué à la Hollande.

Je ne sache pas que cette précieuse peinture, datée 1658, cinq ans avant *la Femme hydropique*, ait jamais été gravée. Comptez qu'elle se vendrait plus de 100,000 francs.

Il y a encore un autre Gerard Dov : *Femme à une fenêtre, et tenant une lampe à la main*. Mais c'est peu de chose, et cela ressemble à Schalcken.

École de Gerard Dov. — Schalcken lui-même, qui avait étudié chez les deux maîtres précédents, et dont nous avons déjà vu cinq tableaux au musée d'Amsterdam, a encore cinq tableaux au musée de La Haye : un second portrait de Guillaume III, roi d'Angleterre; — une *Jeune femme devant sa toilette*, éclairée par une chandelle; c'est, je crois, la peinture qui, en 1726, dans la collection d'un ambassadeur d'Espagne, fut vendue 265 florins; — *la Précaution inutile*, belle jeune femme, élégamment vêtue, assise près d'une table et tenant à la main une riche cassette. Un vieux fou, arrivant avec un livre

sous le bras, semble lui donner de sages conseils. *Morale inutile* serait donc le vrai titre du tableau : *the useless Remonstrance*, comme Smith l'a catalogué, ajoutant que c'est une belle production du maître. — *Le Médecin empirique*, avec une femme debout qui pleure et un gentleman assis qui la regarde et qui, mieux que le médecin sans doute, doit connaître la cause du mal. Gravé dans le *Musée français* ; car ce tableau a aussi passé dans les fourgons des guerriers. — 5° Enfin, une *Vénus avec des colombes*, provenant de la collection van Slingeland ; petite peinture coquette et maniérée, comme en firent plus tard les artistes français sous le règne de la gracieuse marquise de Pompadour.

Frans van Mieris le vieux pourrait bien compter comme un chef d'école ; car, s'il a imité quelquefois Gerard Dov, il s'est fait aussi une manière propre, où avec l'influence de Gerard Dov se combine celle de Metsu. Nous le trouvons ici dans ces deux manières.

Son portrait d'abord, avec celui de sa femme, arrangés en une petite scène familière, tout à fait charmante. La jeune femme, en cornette blanche, en caraco rouge, bordé d'hermine, jupon de soie bleue brochée, est assise, de profil, et vue jusqu'à mi-jambe, près d'une table avec un tapis perse et une guitare dessus. Elle tient de sa main gauche un petit épagneul (*king-charles*) couché sur son giron, et un autre épagneul cherche à grimper sur ses genoux. Mieris, de-

bout, de face, au milieu, lui parle en riant et en agaçant le petit chien dont il tire l'oreille. Sa femme le repousse de la main, en baissant les yeux, avec une expression très-coquette. On dirait qu'il s'agit de galanterie et de séduction entre les deux époux.

Mieris a une tête assez belle, d'une beauté bourgeoise; la physionomie honnête et joviale, mais sans originalité. Il porte un grand chapeau brun à plumes blanches, et un grand manteau gris, doublé de velours. Ses longs cheveux tombant en boucles sont — une perruque; car la peinture, non datée, doit être d'environ 1665, Mieris (né en 1635) paraissant avoir une trentaine d'années.

Ce petit bijou, aussi délicieux qu'un Metsu, provient des collections baron Droste, 1734, 725 florins, et van Zwieten, 1741, 910 florins. Il a été gravé, par Audouin, dans le *Musée français*, et à l'aquatinte par Greenwood. Peint sur panneau, haut de 10 pouces seulement, et large de 8.

La galerie de Buckingham Palace, à la reine d'Angleterre, en possède une répétition, mentionnée par Descamps, et qui a passé dans la collection van Slingeland.

Un autre Mieris, du musée de La Haye, se trouve également en double à Buckingham Palace. Son titre consacré est : *les Bulles de savon*. Le peintre a répété quatre fois ce sujet. Descamps mentionne une des répétitions comme étant, en 1754, chez le duc d'Orléans; à la vente de Calonne, Londres, 1795, elle fut

vendue 48 livres sterling; puis, à deux ventes de lord Rendlesham, en 1806, 189 livres sterling; en 1809, 131 guinées; elle a été gravée dans la *Galerie Lebrun* et aussi par Ingouf. Le tableau de Buckingham Palace paraît être celui qui a fait partie de la collection de M. G. Morant. Le quatrième, enfin, était, en 1829, dans la galerie de lord Mulgrave.

Celui du musée de La Haye, provenant des collections Schönborn, 1738, 620 florins, et Lormier, 1763, 1,560 florins, a figuré au Louvre, ainsi que le portrait de Mieris avec sa femme, et il a été gravé par Pigeot dans le *Musée français*. Il est daté 1663. Haut. 9 pouces, larg. 6 pouces et demi; panneau cintré au sommet.

Le beau petit garçon qui fait des bulles est encadré dans une fenêtre entourée de pampres; sa toque rouge à plumes blanches est déposée à droite sur le rebord de la fenêtre, près d'une bouteille d'où sort un brin d'héliotrope; plus haut est accrochée une cage. Derrière l'enfant, se tient, dans la demi-teinte, une jeune femme avec un chien entre ses bras. C'est sur l'appui extérieur de la fenêtre qu'est écrite la date en chiffres romains : MDCLXIII.

Willem van Mieris a souvent imité cette composition de son père, par exemple dans son tableau du Louvre, n° 326, qu'on attribuait même autrefois à Frans. La première invention de ces petits faiseurs de bulles appartient d'ailleurs à Gerard Dov.

Le troisième Mieris au musée de La Haye est le

portrait de Horatius Schuil, professeur de botanique à Leyde, *exquisitely painted*, dit Smith; trop délicatement même, trop minutieusement; genre porcelaine. On y lit la signature entière : *F. van Mieris f*. A° 1666. Pour ma part, je préfère de beaucoup la manière grasse et spirituelle dans laquelle le peintre a exécuté son propre portrait.

Du fils Willem, nous avons un de ses tableaux importants, une *Boutique d'épicier*. Triste peinture! Ne nous arrêtons pas devant cette boutique.

Les imitateurs de ces Mieris père et fils ne nous manquent pas.

Arij de Vois, quoiqu'il ne paraisse pas avoir travaillé chez Frans le vieux, s'en rapproche assez dans un petit tableau très-fin et très-harmonieux, qui est certainement un de ses chefs-d'œuvre. Un *Chasseur*, tenant à la main une perdrix, est assis, jambes nues, contre un tronc d'arbre. Signé : *A D Vois f.*, l'A, le D, le V, entrelacés en un monogramme. Cité par Immerzeel, comme ayant été payé, dans je ne sais plus quelle vente, 1,210 florins.

Philip van Dijk, quatre tableaux : *une Dame devant sa toilette;* assez bon pour le petit maître; — *une Dame pinçant de la guitare; — Judith avec la tête d'Holopherne;* porcelaine; — et *un Homme taillant une plume;* détestable.

Louis de Moni, élève de Philip van Dijk : *une Vieille femme et un jeune garçon*, encadrés dans une fenêtre cintrée; l'enfant fait des bulles de savon, la

vieille fait de la dentelle. Signé : *L. De Moni f.* 1742.

A. de Pape, autre sectateur des Mieris : *Intérieur*, avec une vieille femme qui plume un coq, et un petit garçon agenouillé près d'elle. Assez bonne peinture du maître, signée à gauche. Immerzeel dit que ce tableau a été payé 490 florins à la vente Gerrit Muller.

En ajoutant ici deux tableaux du chevalier van der Werff, nous en aurons fini avec les peintres trop *précieux*.

L'un de ces van der Werff est le portrait d'un magistrat, couvert d'un affreux manteau bleu à petits plis secs. L'autre est une *Fuite en Égypte*, que l'empire français ne manqua pas de s'approprier. Le chevalier Adriaan passait alors, comme d'ailleurs pendant tout le XVIIIe siècle, pour un des plus grands artistes qui eût jamais existé. La *Fuite en Égypte* a donc été gravée dans le *Musée français*. Elle n'a que 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 2 pouces de large. On y voit la Vierge, de profil, en manteau bleu de Prusse, accompagnée de saint Joseph qui conduit l'âne. Ils cheminent le long d'un ruisseau. Le paysage est orné d'un portique, de ruines, et de groupes d'arbres.

Cette peinture avait été donnée par l'artiste à sa fille, qui la vendit, à M. Schuijlenburg, 4,000 florins! A la vente Schuijlenburg, La Haye, 1765, elle monta encore à 2,500 florins. Louis XVI payait bien 33,000 francs cinq van der Werff qui sont toujours au Louvre.

Theodor de Keijser. — Pour nous reposer de ces miniaturistes, je prendrai un grand peintre, presque inconnu, Theodor de Keijser, dont le musée de La Haye possède un petit chef-d'œuvre, provenant du cabinet Braamcamp et supérieurement gravé par J. Suijderhoef[1] : *l'Assemblée des bourgmestres d'Amsterdam à l'arrivée de Marie de Médicis, en* 1638.

Il n'y a pas, dans toute l'école hollandaise, de biographies plus obscures que celles des membres de cette famille de Keijser, artistes très-illustres cependant à leur époque, et dont les archives d'Amsterdam et des autres villes de la Hollande doivent avoir conservé des traces.

En effet, Hendrik de Keijser, né en 1564, fut architecte et sculpteur de la ville d'Amsterdam, où il éleva les églises du Sud, du Nord et de l'Ouest (*Zuiderkerk, Noorderkerk, Westerkerk*). On lui doit aussi l'hôtel de ville de Delft, et on lui attribue la belle statue d'Érasme qui orne encore le *Groote Markt* (grand marché), à Rotterdam. Dès 1540, Érasme avait déjà une statue en bois, à la même place; en 1557, la statue en bois fut remplacée par une statue en pierre, et en 1622, la statue en pierre par la statue de bronze, dont Hendrik est présumé l'auteur. Hendrik, il est vrai, était mort en 1621, mais la statue

[1] Jonas Suijderhoef a aussi gravé un portrait de Hendrik de Keijser, dessiné par Theodor, car on y lit cette suscription : *TKeijser delineavit* 1621.

a pu être inaugurée un an après la mort du statuaire.

Pieter de Keijser, fils de Hendrik, succéda à son père, comme architecte et sculpteur de la ville d'Amsterdam. Il a fait les tombeaux de l'amiral Tromp, à Delft, de Guillaume Louis de Nassau, à Leeuwarden, et beaucoup d'autres sculptures publiques. Une de ses filles épousa Nicholas Stone, né en 1586, à Woodbury, près d'Exeter, lequel était venu d'Angleterre étudier l'architecture et la sculpture chez Pieter.

Theodor de Keijser est probablement un des fils de Hendrik, et le frère de Pieter, par conséquent. On ne sait s'il est né à Amsterdam, à Utrecht, ou ailleurs; ni quand. On ne sait pas davantage quand il est mort. Les dates de ses tableaux, dit-on, font supposer qu'il est né vers 1595, et mort vers 1660 [1]. Mais où est donc cette série de tableaux datés [2] ?

[1] Ces dates sont proposées par MM. van Eynden et van der Willigen (*Geschiedenis der vaderlandsche Schilderskunst*), qui croient que Theodor de Keijser est né et mort à Amsterdam. C'est à leur Histoire que Nagler, Rathgeber et les autres biographes et critiques ont emprunté le peu de renseignements qu'ils donnent sur Theodor.

[2] Il y a cependant, à ma connaissance, deux points extrêmes entre lesquels doit se classer l'œuvre de Theodor : le portrait de 1621, gravé par Suijderhoef, et le tableau de Munich, que nous citons plus loin, avec sa date 1650. Entre 1621 et 1650, on trouve encore divers points de repère : un tableau d'*Arquebusiers*, mentionné par van Eynden et van der Willigen comme daté 1633, cette *Assemblée de bourgmestres* en 1638, etc., etc.

Il y a ensuite un Willem de Keyser, — *Hollandais*, suivant Immerzeel, — peintre de paysage et de fleurs, qui habita Londres, où il mourut en 1670 ; puis un Willem de Keyser, né vers 1647, à *Anvers*, qui alla aussi en Angleterre, fut peintre de Jacques II, et mourut en 1692, suivant le catalogue van der Hoop, où on lui attribue un portrait de vieillard ayant un livre à la main. Ces deux Willem ne doivent faire qu'un, malgré les contradictions sur la nationalité et sur la date de la mort. Walpole, dans ses *Anecdotes of painting in England*, ne mentionne qu'un William de Keisar (*sic*) d'Anvers, d'abord joaillier, puis peintre en miniature, en émail et à l'huile, attiré à Londres par lord Melfort, qui le patrona près du roi Jacques. Ce de Keyser « mourut à l'âge de quarante-cinq ans, quatre ou cinq ans après la révolution » (de 1688) : cette date concorde avec 1647-1692. Il avait une fille qui exerça la peinture et mourut en 1724. Willem de Keyser ne se rattacherait donc point sans doute à la famille des Keijser hollandais.

Il y a encore un Jan Keyser, de Housum, qui fut admis à la bourgeoisie d'Amsterdam, le 3 juin 1650. Mais Jan Keyser n'est sans doute pas de la même famille que les précédents. Le nom de Keiser, — Keiser, Keijser, Keijzer, — qui veut dire empereur, est très-commun en Hollande et dans les Flandres.

Les embrouillements que les Hollandais eux-mêmes font de ces Keijser, quand il s'agit de peinture, sont inconcevables. Ainsi nous avons déjà vu

que le catalogue du musée d'Amsterdam attribue à Hendrik, l'architecte, un portrait de Hoogerbeets. C'est aussi à ce Hendrik, mort en 1621, qu'Immerzeel attribue *l'Assemblée des bourgmestres en* 1638! Hendrik a-t-il fait de la peinture? C'est douteux, quoiqu'on lui prête un monogramme H. D. K[1].

Bien plus, le catalogue lui-même du musée de La Haye donne pour prénom au Keijser, auteur de *l'Assemblée des bourgmestres*, l'initiale A! Qu'est-ce que ce nouveau « A. de Keyzer, » inventé par le catalogue de La Haye? Comme ce nom est suivi des dates 1595-1660, qu'on applique ordinairement à Theodor, l'A serait-il une faute typographique pour T? Tout cela est difficile à éclaircir, comme on voit.

Pour moi, je laisse là Hendrik, Pieter, *les* Willem et Jan, et je ne connais comme peintre que Theodor, et je le tiens pour l'auteur de *l'Assemblée des bourgmestres,* du musée de La Haye, et, sur ce type de son talent, je le place carrément à la droite de l'auteur de *la Ronde de nuit* et des *Syndics*. Il me semble même que l'influence de Rembrandt est incontestable dans le petit chef-d'œuvre de Theodor[2].

[1] Voir précédemment, p. 52, au musée d'Amsterdam, où le portrait de Hoogerbeets est toujours attribué à Hendrik par le nouveau catalogue qui donne un monogramme.

[2] Theodor de Keijser peignait, il est vrai, une dizaine d'années avant Rembrandt; mais, de 1630 à 1650, qui est sa belle époque, son talent peut avoir été influencé par Rembrandt. Du moins, les quelques tableaux authentiques que je connais de

Quatre citoyens en noir[1], avec collerettes ou fraises blanches, grands chapeaux noirs et souples, à la mode du temps, sont assis dans des fauteuils, autour d'une table couverte d'un tapis uni, verdâtre, glacé de bistre. A gauche, un d'eux, vu de trois quarts, semble parler; le second, presque de dos, a la tête de profil; le troisième est de face, de l'autre côté de la table, sur laquelle il appuie sa main droite; le quatrième, aussi de face, a la main droite sur l'angle de la table, la main gauche sur le bras de son fauteuil. Par une porte dissimulée dans l'angle du tableau, un homme botté, chapeau à la main, la tête et le corps de profil, entre. C'est l'avocat Davelaer, qui vient respectueusement annoncer à ces honnêtes représentants de la ville d'Amsterdam l'arrivée de Marie de Médicis.

Tout le fond est neutre, d'un ton gris superbe, digne de Rembrandt ou de Velazquez. On devine seulement une statue dans une niche du lambris. Je n'ai jamais pu découvrir ni signature, ni date, ni monogramme, ni marque quelconque. On peut croire que la peinture est de la même année que la scène qu'elle représente : — 1638.

Le tableau dans lequel s'arrangent ces cinq per-

Theodor le rattachent à Rembrandt et aussi à Aalbert Cuijp, né en 1605. La date 1595, proposée pour la date de naissance de Theodor, paraît donc un peu trop reculée. Il doit être né seulement au commencement du XVII[e] siècle.

[1] On trouve leurs noms sur la gravure de Suijderhoex.

sonnages n'a pas 1 pied de hauteur. Ils y vivent pourtant, et très à l'aise, et chacun y a son caractère décidé. Les petites têtes sont prodigieuses d'expression sous les ailes noires de leurs chapeaux. Les petites mains sont correctement modelées. L'ensemble des figures, dessinées avec une rare solidité, a du naturel et de la grandeur. La touche est ample, ferme, juste où il faut, et rien que ce qu'il faut. Simplicité, force, harmonie, tout y est. Et cette peinture si simple a néanmoins une originalité étrange. En l'apercevant, on s'écrie aussitôt : — Ah ! quelle œuvre de maître ! — Mais de quel maître? Après avoir pensé à Rembrandt, on pense un peu à Cuijp. Van der Helst? il n'a pas cette intimité. Terburg, de Hooch? ils ont bien quelque analogie éloignée, mais non pas cette largeur que sembleraient seules comporter des figures de grandeur naturelle. On rêverait presque plutôt à un Concile du Titien !

Tel est Theodor de Keijser, cet inconnu de génie, dont on aurait peine à signaler plus d'une douzaine de tableaux. Je ne crois pas qu'il y en ait un seul en France, en Espagne, en Italie.

Parmi les musées d'Allemagne, Berlin enregistre (n° 750) « *une peinture de famille* (*Familiengemälde*), par Theodor de Keiser, qui florissait, dit le rédacteur du catalogue, M. Waagen, vers 1620. » On y voit le portrait du père, 48 ans, de la mère, 40 ans, du fils aîné, 22 ans, du plus jeune fils, 8 ans, de la fille aînée, 19 ans, et de deux autres jeunes filles, l'une

de 14, l'autre de 10 ans, tous habillés de noir, avec des cols blancs. Et les âges susindiqués sont inscrits près de chaque personnage! Singularité que ne pratiquaient plus guère les peintres au XVIIe siècle, et qui serait bien étonnante chez Theodor de Keijser.

Je ne me rappelle plus ce tableau du musée de Berlin. Peut-être est-il de Hendrik, à supposer, comme on le dit, que Hendrik ait fait de la peinture. Et s'il est de Theodor, il appartient sans doute à ses premiers temps. Mais comment l'auteur, si prodigue de chiffres et d'inscriptions, n'a-t-il pas mis quelque part une date avec son nom, ou pour le moins un monogramme? M. Waagen n'en cite point. — Le monogramme de Theodor est un grand T, avec le D et le K entre-croisés et accolés à la partie inférieure du jambage vertical de T.

Au musée de Munich, on trouve un Theodor de Keijser, daté 1630. Il représente *une Vieille femme assise* et un homme debout (n° 418 du cat., IIe partie, p. 240).

Le catalogue du Städel'sche Institut, de Francfort-sur-Mein, rédigé par M. Passavant, enregistre aussi un « Theodor de Keyser (n° 202) : *Portrait d'un cavalier avec deux levriers.* » Ce tableau porte un monogramme, que M. Passavant aurait bien dû donner.

Le docteur Georg Rathgeber, qui ne connaît en tout que sept tableaux de Theodor, prétend qu'il y en a trois à sa galerie de Gotha, parmi lesquels *un*

Bourgmestre d'Amsterdam, avec femme et enfants, dans un paysage[1].

A la National Gallery de Londres, il y a encore un très-bon tableau de Theodor, représentant « *un Marchand* assis près d'une table et son *commis* qui lui remet un paquet » (n° 212). Petites figures entières.

Le musée de La Haye montre un second tableau de Theodor de Keijser : *Portrait en pied d'un magistrat*. C'est encore un chef-d'œuvre, comparable aux portraits des maîtres les plus éminents.

L'homme est assis de trois quarts, devant une table couverte d'un tapis rouge des Indes. Il feuillette, de la main gauche, un livre posé sur un pupitre; mais il ne regarde pas le livre, il regarde le spectateur. Il a des cheveux gris, assez courts, et une moustache; l'œil plein de feu, la physionomie très-expressive. Il est coiffé d'un large chapeau noir. Une fraise blanche éclate sur son pourpoint de soie noire ouvrée; bas de soie noirs, et souliers à belles rosettes. La main droite, qui est superbe, s'étale sur la cuisse droite.

Le parquet est dallé de pierre noire et de pierre grise. Le fond, très-sobre, ne sert qu'à faire valoir la figure. Il y a cependant une indication de bibliothèque sur la gauche.

Le personnage est assez grand, cette fois : au tiers à peu près de la proportion naturelle.

[1] *Annalen der niederländischen Malerei*, etc., Gotha, 1839.

On ne trouve point Theodor de Keijser dans les deux autres musées de la Hollande[1], — musée de Rotterdam et musée van der Hoop, — mais *l'Assemblée de bourgmestres* et le Portrait de magistrat suffisent pour constater sa haute valeur dans l'école de son pays.

Adriaan van Ostade. — Il a aussi deux œuvres de premier ordre, au musée de La Haye. On ne s'en douterait pas, à lire le catalogue : N° 106. *L'intérieur d'une maison, ornée* de figures. — N° 107. *L'extérieur d'une maison rustique.*

Essayez, après cela, de vous rendre compte de quelque peinture d'un musée, en consultant les catalogues, notices ou publications quelconques, qui la concernent. Il en est ainsi pour tous les catalogues de la Hollande[2], pour tous ceux de la Belgique, sauf Anvers, pour ceux de l'Allemagne, sauf Berlin, qui est excellent, et Vienne qui a ses qualités, pour tous ceux de l'Italie, sans exception, pour ceux de Madrid, pour tous ceux de la France, sauf celui du Louvre,

[1] A la galerie Steingracht, à La Haye, il y a un bon portrait par Theodor. — En Belgique, on pourrait encore en signaler quelques-uns : par exemple deux portraits, appartenant à M. Dubus de Gisignies, et qui ont été exposés en 1855 au Palais Ducal à Bruxelles.

[2] Sauf Amsterdam maintenant, depuis son nouveau catalogue.

le meilleur de l'Europe, malgré ses nombreuses erreurs et ses quelques imperfections. Il faut excepter encore le catalogue de la National Gallery, de Londres, qui est assez complet et très-correct.

Les catalogues de collections appartenant à des fondations particulières, ou à de riches amateurs, dans tous les pays de l'Europe, sont encore pires que ceux des galeries publiques.

En fait de peinture il faut absolument voir de ses propres yeux, ne juger qu'après *autopsie*, *nach Autopsie,* comme disent les Allemands, en employant à merveille le mot selon son étymologie : αὐτὸς ὄψις, — voir soi-même. Et c'est pourquoi les livres d'art, — rédigés avec des livres seulement, — sont toujours trompeurs et détestables.

Les deux tableaux d'Adriaan van Ostade étaient naturellement de la rafle faite par les troupes impériales sur le pays conquis, et ils ont été gravés dans le *Musée Napoléon*, et par Bovinet, dans le *Musée français*. Ils sont à peu près de même dimension, — l'un 17 pouces de haut sur 14, l'autre 16 pouces sur 15, — et se font très-bien pendant. Mettons une centaine de mille francs la paire, et 150,000 francs si les Anglais s'en mêlaient, — et ils s'en mêleraient. On voit déjà que le musée de La Haye vaut de l'argent. Quand les Hollandais seront embarrassés dans leurs affaires commerciales, ils n'auront qu'à offrir en adjudication leurs tableaux de La Haye et d'Amsterdam.

L'intérieur de la maison est *orné* de huit personnages de haute distinction, — et d'un chien. Groupe principal, au milieu en avant, trois hommes et une femme ; un des hommes, assis à gauche sur un banc très-bas, allume sa pipe dans un réchaud posé sur un tabouret avec un hanap et une pipe ; un autre, assis à droite dans une chaise, élève en l'air son verre plein, et de sa main gauche tient un pot qui sans doute n'est pas vide ; entre eux deux, le troisième gentleman accorde son violon. On fête à la fois Apollon et Bacchus. La femme, appuyée sur le dossier d'une chaise, devise avec ces nobles artistes. A gauche, près d'une ouverture en arcade, qui laisse voir un arbre au dehors, une petite fille assise s'amuse d'un petit épagneul blanc qui la regarde. Au fond, à droite, la cheminée flambante, et trois buveurs-fumeurs dans l'ombre. C'est parfait de tournure, d'esprit, de couleur. Signé : *AV. Ostade.* 1662 ; l'A et le V accolés. Peinture *superlative*, dit Smith.

L'extérieur de maison rustique est encore mieux orné de figures pittoresques que la tabagie de village. Le plein air aussi prête à des effets de lumière plus variés. Ce cottage rustique est d'ailleurs ravissant, avec sa porte surmontée d'un auvent en bois et entourée de vignes et de plantes grimpantes, avec sa muraille multicolore, décorée de pots et d'ustensiles accrochés à des clous, et même d'une affiche illustrée d'une petite vache comme symbole du texte. Sur le battant inférieur de la porte s'accoude une vieille

femme ; à sa gauche, un homme, accouru pour voir, avance une tête curieuse, et un troisième personnage paraît dans la demi-teinte de l'intérieur. Qu'y a-t-il donc à voir au dehors?

C'est le vieux ménétrier qui fait sa tournée. Il est là, debout, jouant du violon, et accompagné de son petit conducteur fidèle. Il a un magnifique chapeau gris, qui ferait envie à Frédéric Lemaître. Et la belle pose sentimentale qui trahit le virtuose! Et comme il racle avec amour son stradivarius d'occasion! C'est à se tordre d'attendrissement — ou de rire. Aussi, un philosophe de campagne, assis sur un banc extérieur, à gauche de la porte, et serrant, à la manière de Sganarelle, entre ses jambes écartées, une cruche chérie, se renverse en ricanant vers les hôtes de la maison.

A droite, une petite fille tient un baby assis sur un petit escabeau, et un boy, assis par terre, agace un chien couché près de lui. Deux autres enfants complètent ce groupe.

La signature *A V. Ostade* est suivie de la date 1673. Le peintre avait soixante-trois ans. On ne s'en douterait pas, à voir la franche gaieté de la composition, la fraîcheur délicieuse du coloris, l'abondance et en même temps la sûreté de la pratique.

Rien d'Isack van Ostade! Qui croirait que ce maître se rencontre si rarement en Hollande? Il n'y en a point non plus au musée de Rotterdam, et qu'un seul, très-ordinaire, au musée van der Hoop. Ce sont

les Anglais qui ont tous les plus beaux ouvrages d'Isack. L'Exhibition de Manchester en montrait quatre, d'une vaillante qualité.

Le catalogue attribue à Tilborg, sans autre indication, un curieux tableau : « N° 156. *Une société de peintres à un repas chez Adrien van Ostade.* Au nombre des convives se trouve le peintre Potter, avec sa femme et ses enfants. » Le catalogue entend sans doute désigner Gilles van Tilborg, ou Tilborgh, ou Tilburg, né à Bruxelles en 1625, et qui fut, dans l'école flamande, une sorte de rival de Teniers. Le tableau est si mal éclairé qu'on ne peut s'assurer de son authenticité. Tilborg a sans doute habité la Hollande, et je crois même qu'on le suppose élève d'Adriaan.

Toujours est-il qu'Adriaan se trouve là, assis au milieu, ayant à sa droite sa femme, puis un homme, puis une femme. A la gauche est maître Potter, avec ses longs cheveux, son grand chapeau, un pourpoint gris perle et des bas rouges ; l'air assez gaillard et le nez retroussé ; bien portant et très-vivant. Ce n'est point alors le mélancolique du touchant portrait de van der Helst. Près de lui, sa femme, debout, en jupon bleu tendre ; femmelette assez mince, pas très-gracieuse, et qui pourrait bien l'avoir un peu tourmenté. Deux autres peintres, debout sur la gauche, causent ensemble.

Qui sont-ils ? peut-être Tilborg et Isack van Ostade, à moins qu'Isack ne soit l'homme assis à table près de la femme d'Adriaan. Mais je ne suis pas sûr

d'avoir jamais vu ces deux artistes [1], quoique je connaisse *de vue* la plupart des maîtres hollandais de ce bon vieux temps, et leurs allures et leurs costumes, et leur famille et leurs amis, et les lieux qu'ils fréquentaient, leurs promenades ou leurs estaminets d'affection. Car de presque tous on a conservé des portraits, et aussi des traditions sur leurs alliances, leurs demeures, leurs habitudes. Eux-mêmes ont souvent pris soin de se montrer dans leur intérieur, ou dans leurs distractions au dehors. De beaucoup on pourrait dire comment ils levaient le coude en buvant un verre, comment ils jouaient aux quilles le dimanche, comment ils travaillaient les autres jours, faisaient jouer sur leurs genoux leurs petits enfants, embrassaient leurs femmes, comment ils portaient sur l'oreille la toque ou le chapeau, quelques-uns l'épée au côté, la dentelle aux poignets, les rubans à leurs hauts-de-chausses. Toute leur vie est écrite dans leurs œuvres et dans le souvenir de leurs compatriotes. N'est-il pas surprenant qu'elle n'ait point été écrite dans les livres, et que les deux ou trois biographes leurs contemporains aient remplacé la vérité naïve par des contes calomnieux ou insignifiants !

TERBURG. — Voici maintenant le portrait de Ter-

[1] Dans *la Famille d'Adriaan*, au Louvre (n° 369), il y a aussi un jeune homme debout, « qu'on *suppose* être Isack. » Je ne me rappelle pas assez sa figure pour dire s'il est le même qu'un des personnages du tableau de La Haye.

burg, — nous les passerons tous en revue, — petit portrait en pied, dans le costume de bourgmestre, — Terburg a été bourgmestre de Deventer, où il mourut, — portrait sérieux, planté droit sur le parquet, comme une statue sur un socle.

Ce Terburg est un grand original dans son école : il en a la simplicité, la grâce, avec je ne sais quelle dignité exceptionnelle et une certaine froideur dans son élégance. Un siècle plus tôt, il eût fait des Romains tout comme un autre.

Il est debout, de face, grave sous son manteau noir, tombant jusqu'aux genoux et sous lequel sont dissimulés les bras; les deux jambes rapprochées, la droite en avant cachant presque la gauche. On dirait un terme antique, habillé à la mode hollandaise du XVIIe siècle. Une majestueuse perruque, enfoncée bas sur le front, se déroule en grosses boucles sur les épaules et fait cascade jusque sur le rabat en guipure. Des nœuds noirs pendent à la jarretière sur des bas de soie gris. De longues rosettes noires ornent les hauts souliers, de forme Molière.

Tout ce costume accuse sa date. Nous sommes vers 1660. Terburg a environ cinquante ans.

Sa tête effilée est un peu revêche. Il a le nez long, mince et droit, la bouche ferme, surmontée d'une grêle moustache, le menton très-long et plat, c'est-à-dire une très-longue distance du nez au bas du menton; signe habituel de rigidité. Les têtes de ses tableaux ont souvent de son propre type. On met

toujours un peu de soi-même dans les autres. Le type affectionné de chaque peintre pour ses personnages lui ressemble toujours un peu. Je croirais bien d'ailleurs, à un certain air de famille, que la femme au long profil froid, qui revient d'habitude dans les tableaux de Terburg, celle qui chante au Louvre (n° 528), est sa fille, la Constantia, qui fut peintresse.

Le fond du portrait est gris neutre, comme le parquet, et tout cet entourage de la figure se confond dans une fine harmonie et paraît peu. Cela rappelle certains portraits doux de Velazquez, où il semble qu'il n'y ait que de l'air autour du personnage.

La toile a seulement 2 pieds de haut sur 1 pied 5 pouces de large.

Smith enregistre ce portrait comme étant celui d'un « gentleman. » Mais, sans aucun doute je pense, ce gentleman est bien maître Terburg, bourgmestre de Deventer, et le catalogue du musée de La Haye n'hésite pas à le signaler comme tel.

Le second Terburg du musée est assez célèbre. Il est mentionné par Descamps, il a passé dans la collection van Slingeland, il a eu les honneurs du rapt militaire et il est gravé, par Audouin, dans le *Musée français*. Nieuwenhuis, dans son livre, l'intitule : *la Dépêche;* Smith, *l'Interruption;* le catalogue de La Haye le décrit ainsi : « N° 154. Un *Officier*, ayant à la main une lettre remise par un trompette, et une *Dame* écoutant avec attention. »

La vérité est que Mars, Vénus, et même Bacchus,

sont compromis dans l'affaire, et il est étonnant que, sous l'Empire, on n'ait pas donné au tableau ce triple titre, qui aurait eu peut-être l'inconvénient de rappeler Henri IV, le vert galant qui boit et qui bat.

L'officier, en riche tenue, tout botté, tout cuirassé, et coiffé d'un chapeau gris à larges bords, profite d'un moment que lui laisse le dieu des batailles. Il n'a eu que le temps de déposer son arquebuse sur une table, à côté de verres et de flacons. Il est assis dans une chaise basse, la main gauche caressant l'épaule de sa maîtresse, voluptueusement accroupie à ses pieds. Elle, avec son bonnet chiffonné, est charmante, avec son corsage citron et sa robe fraise.

Terrible trompette! Est-ce que l'ennemi est aux portes de la ville? Va lui dire, comme les gentilshommes de Fontenoy : — Commencez, messieurs! Tirez les premiers! nous vous répondrons tout à l'heure.

Le trompette est debout, de profil, en uniforme bleu. Il a fait son devoir et remis la lettre à son supérieur. — C'est bon; merci. Selle mon cheval. — Mais pourquoi cet aimable officier n'a-t-il pas été chez sa *dame*, au lieu de l'amener dans sa tente, ornée de faisceaux d'armes accrochés au fond?

Cette peinture, très-belle d'ailleurs, a beaucoup poussé au noir et est devenue sombre dans les entourages. On a cru, bien à tort, la raviver par d'épais vernis, qui, au contraire, empêchent de la voir. Le

panneau a 2 pieds 1 pouce de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

Un élève de Terburg, Gaspar Netscher, nous offre aussi son propre portrait, — avec ceux de sa femme et de sa jeune fille. Le peintre, de profil, en casaque rouge à crevés, tient à la main une guitare. Sa femme est assise, dans la demi-teinte, de l'autre côté d'une table à tapis de Perse. A droite, la jeune fille, debout, presque de profil, chante. Elle a des plumes dans les cheveux, et une belle robe de satin blanc. Sur le dos du fauteuil de Netscher est la signature, avec la date 1665.

Smith catalogue, comme étant au musée de La Haye, et daté également 1665, un tableau « représentant les portraits de Netscher, de sa femme et de son enfant, » mais il en donne une description toute différente, ajoutant que cette peinture provient des collections Schönborn et van Slingeland, et qu'elle a été gravée par David. Je n'ai pas vérifié si la gravure de David se rapporte, en effet, au tableau décrit par Smith, ou au tableau du musée de La Haye.

Metsu. — Les trois tableaux du rival de Terburg sont très-remarquables : l'un, pour sa qualité ; l'autre, pour la proportion de la figure qu'il représente ; le troisième, à cause de sa date.

Nous commencerons par celui dont la date authentique permet de rectifier la biographie de Metsu.

Tous les biographes, tous les critiques d'art, tous les catalogues de musées et collections, y compris le catalogue du Louvre, y compris ceux de la Hollande, et même celui de La Haye! écrivent que Metsu est mort en 1658. Or voici un de ses petits chefs-d'œuvre, le *Chasseur tenant un verre de vin à la main* (nº 88), où, à la suite d'une belle signature en toutes lettres : *G. Metsu,* on trouve, bien authentique et bien pure, la date 1661. Metsu n'était donc pas mort en 1661, puisqu'il — peignait encore. Diverses indications doivent même faire supposer qu'il vécut plusieurs années après cette date.

Le petit chasseur, vêtu d'écarlate, col et manchettes blanches, est assis, la main droite appuyée contre son chapeau posé sur ses genoux; de la main gauche il tient un beau verre de Bohême à pied colorié. Il a de longs cheveux, une physionomie délicieuse d'esprit et de gaieté. On le voit ainsi encadré dans une fenêtre sur le rebord de laquelle sont un pigeon ramier mort, une poire à poudre et un pot d'étain. La signature et la date, en bas de l'appui de la fenêtre. Sur panneau. Haut. 10 pouces; larg. 8 pouces 1/4. Autrefois dans la collection van Slingeland. Gravé par David et dans le *Musée français.*

La *Société de trois personnes faisant de la musique* est une peinture exquise, même un peu trop raffinée à la Mieris en certaines parties. Elle a été gravée aussi dans le *Musée français* et par Watson. — Tout ce qu'il y a de beau au musée de La Haye

a passé par les mains des conquérants de l'Empire. Nous n'en ferons plus l'observation.

Au milieu est assise une jeune femme qui écrit. Elle a un caraco de velours cerise, bordé d'hermine, un jupon jonquille, en soie bordée d'argent, un tablier bleu tendre, une cornette blanche et par-dessus, en arrière, une voilette noire. Le petit bout de son pied mignon, pantouflé de rouge, repose sur une chaufferette. Au dossier de sa chaise, sur la gauche, est accoudé un gentleman debout, en noir, tenant à la main son chapeau. De l'autre côté d'une table à tapis persan, une jeune fille debout pince de la guitare. Derrière elle, au fond, une cheminée surmontée d'un tableau. Du plafond pend un lustre en cuivre. A droite, au premier plan, un épagneul. Haut. 1 pied 8 pouces; larg. 1 pied 4 pouces. Sur panneau.

Assurément toutes ces compositions de Metsu et de Terburg ne varient guère; mais leur charme est dans la délicatesse des physionomies, la grâce des attitudes, la simplicité naïve des scènes, et surtout dans l'harmonie d'une couleur incomparable.

Je ne m'explique pas pourquoi Smith, dans son catalogue, mentionne comme étant au musée de La Haye trois autres Metsu qui n'y sont point : *la Lady charitable*, *le Marchand de volaille*, et *une Jeune femme pinçant de la guitare*. En revanche il omet le curieux tableau intitulé : *Représentation emblématique de la Justice*. C'est là, pour le fond et pour la forme, une production exceptionnelle dans l'œuvre

de Metsu! Une femme, symbole de la Justice, les yeux bandés, l'épée dans une main, la balance dans l'autre, debout, de face, en draperie blanche, foule aux pieds un homme renversé sur des sacs d'or. A droite, un jeune garçon, vêtu de rouge, et une femme portant dans ses bras un petit enfant sont à genoux et prient. En l'air un génie tient une couronne d'or au-dessus de la tête de la Justice. Au fond, à gauche, une sorte de trône doré, et, de l'autre côté, une colonne cannelée. Les figures ont environ 2 pieds de proportion!

Quelle idée à ce peintre familier, de s'égarer en pareille allégorie, avec la veuve et l'orphelin, avec trône et colonne grecque! Ça ne lui a pas mieux réussi que sa *Femme adultère du Louvre*. C'est vide, faible, lâche, sans caractère, et même sans les qualités habituelles de coloris et de clair-obscur.

Le meilleur élève de Metsu, Uchterveldt, est l'auteur d'un « *Intérieur,* avec un marin offrant du poisson à une dame ; » excellent tableau, très-rapproché du maître et un peu influencé aussi par Pieter de Hooch, dont le musée de La Haye ne possède aucune peinture.

Michel van Musscher, autre élève de Metsu, s'est donné, comme tous ses compatriotes, le plaisir de transmettre à la postérité son portrait avec sa femme et son fils, assez grandes figures, mi-nature, un peu lourdes. Et il a signé : *M^l : v : Musscher Pinxit* A° 1681 *in Amsterdam.* Il avait alors trente-six ans.

Jan Steen. — Encore des portraits d'un de ces vieux amis ! Mais celui-là on le rencontre souvent, et nous le connaissons bien. Maître Steen est presque toujours de la partie dans ses bambochades, et ce serait grand dommage qu'il n'en fût pas ; car à lui seul, avec sa physionomie pantagruélesque, il éclaire toute une scène.

Ici, la chose est solennelle. Le vertueux Jan Steen a rassemblé autour de lui toute sa famille. Où peut-on être mieux que dans sa maison, — si ce n'est au cabaret ?

La réunion est composée de onze personnes. Naturellement Jan Steen est à table, au milieu, de face ; longs cheveux, large chapeau. Que fait-il ? Il rit et il fume, en attendant qu'il boive. A sa gauche, sa bonne grosse femme, un peu jordanesque, en cornette blanche, en caraco de velours bleu, bordé de fourrure, bourre une pipe ; soyez sûr qu'elle va fumer. Elle a près d'elle une autre femme, une sœur peut-être. La vieille mère de Steen, assise à gauche au premier plan, fait jouer sur son jupon rouge un petit enfant debout, en robe citron et en bourrelet. Le vieux père, en lunettes, debout contre la cheminée, chante d'après un papier qu'il tient à la main ; il accompagne sans doute le fils aîné de Steen, gentil garçon debout, en pourpoint gris, et qui joue du flageolet. En avant, un chien, des ustensiles de cuivre et un mortier sur lequel est la signature.

Ce tableau, important par sa dimension, 2 pieds

7 pouces de haut sur 2 pieds 10 pouces de large, par l'intérêt des personnages qu'il représente, est, en outre, de la belle qualité de Steen, dans sa manière large et abondante, assez analogue, malgré la différence des proportions, à la manière de Jordaens quand il peint aussi sa joyeuse femme et ses enfants.

Gravé par Villain, et par Oortman dans le *Musée français*.

Mais les voici encore vraiment, presque les mêmes, dans une composition intitulée : *Tableau de la vie humaine*, et gravée également dans le *Musée français*, par Oortman.

Il y a plus de monde, cette fois : une vingtaine de figures, en plusieurs groupes. A gauche, le vieux père assis fait jouer un petit enfant; près de lui, une jeune fille accroupie prépare des huîtres. Au milieu, un vieillard offre une huître à une femme assise. Les enfants s'amusent autour d'eux, l'un faisant danser un chat, un autre tenant un petit chien, un autre portant un broc et un panier de fruits. A la table servie, un peu en arrière sur la droite, Jan Steen joue du luth, une jeune femme l'écoute, un gros compagnon rit, son verre de liqueur à la main. Au fond, groupes de joueurs et de fumeurs. En haut, sur l'avant-plan, un grand rideau violet étend sa pénombre sur une partie de cet intérieur.

La signature *JSteen*, l'S entortillé sur le J, est sur un pilier à droite. Haut. 2 pieds 3 pouces; larg. 2 pieds 8 pouces. Sur toile, comme le précédent.

Smith intitule ce tableau : *la Fête aux huîtres*, et le déclare « une des meilleures peintures du maître. »

Jan Steen se révèle déjà mieux, dans sa force et son originalité, au musée de La Haye qu'au musée d'Amsterdam ; car, outre ces deux beaux *Intérieurs de famille*, il a encore deux *Scènes de médecin*, — *un Dentiste arrachant une dent à un villageois*, petit tableau assez ordinaire, qui provient peut-être cependant de la collection Lormier, — et une très-singulière composition, intitulée : « *une Ménagerie*, et dans le lointain la maison à Honsholredijk. »

Ce dernier tableau est en hauteur — 4 pieds 4 pouces ! — et représente une espèce de cour extérieure à une maison de campagne qu'on aperçoit sous une grande arcade. D'une plate-forme devant l'arcade quelques degrés en pierre descendent vers le premier plan où coule un ruisseau et où se dresse sur la droite un vieil arbre dépouillé, dont une branche sert de perchoir à un paon. Des canards barbotent dans le ruisseau. Des poules, des dindons, des pigeons, picotent des grenailles dans la cour.

Assise sur un des degrés, une petite fille en robe jaune paille, guimpe et tablier blancs, fait boire du lait dans une coupe à un agneau. Un bonhomme à tête chauve lui parle en riant ; il s'en va porter quelque part un panier d'œufs et un pot vert. Un autre vieux serviteur de la ferme, arrêté sur la plate-forme, rit aussi en regardant sa jeune maîtresse. Ce personnage qui tient sous son bras gauche une poule, et

sous son bras droit la nichée de poussins dans une corbeille, est très-grotesque : nabot, ragot, à jambes courbes et tortues, ce que les Hollandais et les Flamands appellent un *krom*. Jan Steen s'est bien amusé à le peindre d'après nature et il y a mis toute sa science réaliste et expressive. La tête du bonhomme au panier d'œufs est aussi d'une réalité merveilleuse, et je ne crois pas que Jan Steen, ni aucun des *petits* maîtres hollandais aient jamais fait une tête plus correctement modelée et plus vivante.

Cette peinture, si volontaire dans le dessin, si ferme d'exécution, si scrupuleuse dans le détail, si simple et si juste de lumière, ne ressemble à aucune autre du maître, et l'on pourrait d'abord être embarrassé de nommer l'auteur. C'est sans doute ce qui a fait supposer à Smith que cette *ménagerie* devait être des premiers temps de l'artiste : — *an early production of the artist*. Mais Smith se trompe, car le tableau est daté 1660, après une signature en toutes lettres. Or Jan Steen étant né vers 1625, et non en 1636, comme l'imaginent tous les catalogues de l'Europe, y compris celui de La Haye, avait alors environ trente-cinq ans, et depuis dix à quinze ans son talent était complet.

Mais ce terrible homme s'est souvent montré sous des aspects très-divers. Ses variations de manière tiennent à la variété des sujets. Son style et sa pratique se conforment toujours à la nature qu'il veut traduire.

Molière aussi change de style selon qu'il peint le Misanthrope ou Sganarelle, Don Juan ou Harpagon, Célimène ou Dorine.

On pourrait compter plus d'une demi-douzaine de manières fort distinctes dans l'œuvre de Jan Steen; toujours lui-même cependant, quoique dans les scènes de cabaret il rappelle un peu van Ostade, mais avec plus de verve satirique, et aussi Brouwer qu'il égale pour l'expression; dans les scènes du monde élégant, Metsu, mais avec plus de vigueur et d'esprit; dans les festins, Jordaens, mais avec une mimique bien plus vive et des types plus accentués; dans ses paysages roux et ses ciels gris, le beau-père van Goijen, mais non pas avec une pareille monotonie; ou même Cuijp, avec presque autant de lumière.

Quelquefois, comme dans ces figures des deux vieux serviteurs de la ferme, il adhère, pour ainsi dire, à la nature, au point qu'on ne sent plus ni manière, ni procédé quelconques. Ailleurs, dans certaines orgies, il s'abandonne à une fantaisie de pratique aussi originale que la conception même des caractères, des physionomies, des attitudes. Et c'est là surtout qu'éclate son génie, mélange inexplicable de science et de licence, de profondeur et de frivolité; grand praticien, qui a ses défaillances; grand philosophe, et triple fou!

Nous n'avions pas encore vu de ses médecins, — le plus admirable est au musée van der Hoop, — mais en voici deux qui ont leur mérite.

N° 147. *Le Médecin rendant visite à une malade.* C'est sérieux : la jeune fille est au lit ; charmante malade dans son petit lit à baldaquin vert. Le grave docteur, tout de noir vêtu, est assis auprès. Il a probablement consulté déjà un vase mystérieux, posé sur une chaise devant la couchette, vase en métal, selon la mode du pays ; cependant il n'a pas l'air très-sûr de son affaire.. Que ne regarde-t-il un grand tableau pendu au fond contre le mur : des Centaures enlevant des femmes [1] ! Quel sujet de tableau pour une chambre à coucher de petite fille !

Une femme, la mère sans doute, présente un verre de vin ; les femmes ont toujours de bonnes idées. Ce verre de vin aidera peut-être à sauver *la Malade d'amour :* on appelle quelquefois ainsi cet excellent tableau. Derrière la femme, une table à tapis turc, et dans le fond à droite, une porte cintrée et deux petits chiens.

La signature est en toutes lettres, sans date. Le panneau a 2 pieds de haut sur 1 pied 7 pouces. Il provient des célèbres collections Lormier et Braamcamp. A la vente Lormier, 1763, il fut payé 460 florins ; à la vente Braamcamp, 1771, 310 florins seulement. Les hauts prix de Jan Steen ne datent que du dix-huitième siècle, comme on sait.

L'autre *Scène de médecin*, faisant presque pendant comme dimension, est moins inquiétante. La

[1] Smith dit à tort : *L'Enlèvement des Sabines.*

fillette, en corsage bleu, bordé d'hermine, est assise dans une chaise et abandonne son poignet délicat au docteur, petit homme maigre et décidé. Derrière elle, une servante en jupon jaune; et au second plan, à droite, une vieille femme accroupie devant la cheminée. En avant, un petit épagneul couché sur un coussin bleu. Le lit, à baldaquin rougeâtre, est au fond. Sur la gauche, une table. Signé aussi du nom, et sans date.

Ces deux tableaux, très-distingués, sont gravés dans le *Musée français*.

Philips Wouwerman.—Nous avons rencontré tout à l'heure une assez grande composition allégorique de Metsu; on voit aussi au musée de La Haye la plus grande toile qu'ait peinte Philips Wouwerman; une *Bataille*, de 8 pieds de large et de plus de 4 pieds de haut !

Au milieu, groupe principal de cavaliers attaquant et défendant un pont; on y remarque un trompette qui sonne la charge, un personnage en pourpoint écarlate, sur un cheval gris; ces figures du premier plan ont environ 8 pouces de proportion; c'est trop pour Wouwerman; on le retrouve mieux, avec ses fines qualités, dans les groupes semés à droite et à gauche sur des plans plus reculés.

En bas est le double monogramme du prénom et du nom. Point de date : le maître n'en mettait pres-

que jamais [1]; on peut supposer néanmoins que cette flasque peinture doit être de la période transitoire entre sa première et sa seconde manière, où il employait souvent des tons bruns un peu lourds. Sans doute il y a du mouvement, de la variété, beaucoup d'adresse, mais une incontestable débilité dans le dessin et la charpente de ces hommes et de ces chevaux d'une proportion inaccoutumée. Van Huchtenburgh a fait aussi bien.

Cette ambition d'élargir leurs toiles et de risquer la *grande* peinture, a tourmenté un moment tous ces délicats traducteurs de la nature en petit. Excepté Adriaan van Ostade et Adriaan Brouwer, il n'y en a pas un peut-être, depuis Gerard Dov jusqu'à van der Werff, qui n'ait tenté quelques essais de ce genre; mais il n'y en a pas un qui ait su y conserver des qualités estimables.

Quand le plus vaillant des ciseleurs modernes, Benvenuto Cellini, a voulu modeler des statues monumentales, il a perdu aussi sa supériorité; et pourtant il s'élevait au plus haut style dans l'exécution d'un bijou. La moindre de ses figurines sur une petite coupe vaut mieux que son *Persée*.

C'est précisément le style, j'entends la recherche de la beauté, qui manque aux petits maîtres hollan-

[1] Smith ne cite que 3 tableaux datés, sur 522 que contient son catalogue; un de la première manière, 1646, et deux de la dernière, 1657 et 1660.

dais. Une figure simplement naïve et prise de la vie vulgaire ne vaut pas la peine qu'on la dresse de toute sa taille sur un piédestal. Elle paraîtrait d'ailleurs toujours petite, quelle que fût sa grosseur physique. Le style seul grandit les images, et les artistes doués de cette rare faculté n'ont point à se préoccuper de la dimension matérielle de leurs œuvres.

La grande *Bataille* de Wouwerman n'en a pas moins de chauds admirateurs, et le musée de La Haye la compte comme un de ses *trésors*. Il possède, en outre, huit autres Wouwerman, dont plusieurs de première qualité.

Deux pendants célèbres et qui méritent leur célébrité : *l'Arrivée à l'hôtellerie* et *la Sortie de l'hôtellerie*. 2 pieds de large environ sur 1 pied 1/2 de haut. Compositions très-riches, représentant des intérieurs de remise, avec quantité de chevaux de toute couleur, les uns montés par des gentlemen, ou des ladies, ou des jockeys, d'autres qui mangent, d'autres qui sont couchés, d'autres qui se cabrent; avec des chèvres qui jouent, des coqs qui se battent, etc.; tous épisodes vivement et spirituellement traités. Wouwerman est là chez lui, et incomparable.

Un paysage plus célèbre encore et qu'on appelle *le Chariot de foin*. La galerie de Buckingham Palace possède un sujet analogue, mais d'une qualité bien supérieure. Ici, un large canal occupe une partie du panneau. En avant, à droite, une femme avec un petit garçon, une charrette à un cheval, conduite par

un paysan; au bord de l'eau, une charrette de foin, attelée de deux chevaux, et un homme à cheval, avec une femme en croupe; plus loin, des hommes qui chargent du foin sur des bateaux. Collection Buyten, Delft, 1748, 610 florins. Haut. 1 pied 3 pouces; larg. 1 pied 6 pouces. Gravé dans le *Musée français*.

Un beau « *Manége en pleine campagne*, avec un carrosse attelé de six chevaux. » Un cavalier, vu de dos, exerce son cheval au manége. Au premier plan, à gauche, un gentilhomme debout, appuyé sur une canne, le regarde; derrière lui, son cheval est tenu par un page. Toile large de 2 pieds 5 pouces, et haute de 2 pieds. Également gravé dans le *Musée français*.

Une *Partie de chasse*, groupe de chasseurs qui arrivent à un château; un d'eux, descendu de son cheval qui se cabre, présente un verre de vin à un cavalier, sur cheval gris de fer, vu de croupe; un autre fait boire son cheval à une fontaine où boivent deux chiens tenus en laisse par un jeune valet; une élégante chasseresse est montée sur un cheval marron. Paysage très-boisé et très-pittoresque. Gravé par Wachsmuth. Environ 1 pied 1/2 de haut sur 2 pieds de large.

Un excellent petit « *Paysage avec plusieurs chevaux*. » Les chevaux et les figures sont d'une finesse charmante. Le panneau n'a guère que 1 pied de haut. Toujours gravé dans le *Musée français*.

Enfin, *un Camp*, et *des Paysans à pied et à cheval*, tableaux assez faibles et sans importance.

Rien de Pieter Wouwerman, mais de van Huchtenburgh, élève de Philips, deux bons *Combats de cavalerie*, et *le prince Eugène de Savoie à cheval, entouré de guerriers*.

Berchem. — Berchem a fait pire que Wouwerman dans sa grande *Bataille :* il a osé peindre « un paysage *italien* avec des animaux et des figures de grandeur naturelle. » Toile de 6 pieds 6 pouces de haut sur 8 pieds 6 pouces de large! C'était peut-être *le Taureau* de Paul Potter qui l'empêchait de dormir ; ou peut-être une mauvaise suggestion de *la Bande académique* de Rome. Toujours est-il qu'il n'a jamais recommencé, et que le tableau de La Haye est le seul Berchem avec des animaux grands comme nature.

C'est une sorte de pastorale qu'il a voulu faire, sous l'influence de je ne sais quels maîtres italiens. Il n'avait alors que vingt-quatre ans, car la peinture est datée de 1648, un an après *le Taureau* de Paul Potter, et il était tout frais débarqué dans « la ville éternelle. » Bien savant déjà, ce tableau le prouve malgré l'impuissance de l'effet général.

Non-seulement les personnages sont de grandeur naturelle, mais ils sont presque nus, autre ambition *académique*. Les figures nues exigent plus de style et de beauté que les bonshommes couverts d'une

peau de mouton. C'est égal, Berchem a dessiné son berger demi-nu et couronné de pampres, comme un compagnon de Bacchus dans les Bacchanales du Titien. Sa bergère, assise à droite, a aussi le torse nu, et tient endormi sur sa jupe bleue son enfant tout nu, comme un saint bambino de Raphaël. Mais on pense bien qu'il n'y a point à chercher là dedans le style des grands maîtres italiens. On y trouverait tout au plus le froid Sassoferrato.

Une vache rouge est couchée, un peu en raccourci, heureusement. Ajoutez un âne, une chèvre, une brebis. Tout cela dans un paysage *italien*, avec des arbres et des broussailles. Ce curieux tableau a été payé 6,000 florins à la vente Gevers, à Rotterdam, en 1827.

Les autres tableaux de Berchem au musée de La Haye sont également assez étranges dans son œuvre, — sauf un *Paysage italien* (signé et daté 1661), de sa manière habituelle, avec un fond de ruines, et des personnages et des animaux qui traversent un gué ; une femme en caraco bleu et manteau jaune, sur un cheval brun, un paysan qui cause avec elle, un petit pâtre suivi de son chien, une vache fauve et une chèvre ; — car nous avons un *Combat de cavalerie dans un défilé de montagne* et une *Chasse au sanglier*.

Le *Combat* est un tableau d'importance, sur toile haute de 3 pieds, avec d'innombrables figures distribuées en plusieurs groupes. On se bat furieuse-

ment autour d'un convoi de waggons et dans tous les ravins de l'étroit passage. Des hommes et des chevaux gisent sur le sol. La confusion est extrême. La terrible *Bataille des Cimbres,* de M. Decamps, ne donne pas mieux l'image d'une mêlée. — Collection de la baronne Thoms, Leyde, 1816, 7,010 florins.

La *Chasse au sanglier*, peinte « dans la plus libre et la plus parfaite manière de l'artiste, » est datée 1659. Beaucoup de chasseurs à cheval et à pied, une femme sur un cheval blanc, un homme sur un cheval bai violacé; des chiens à la poursuite de sangliers; un cerf tué, au premier plan. Les petites figures ont la finesse et l'élégance de celles de Wouwerman. La toile a un peu plus de 2 pieds de large.

Des élèves de Berchem nous trouvons : Soolmaker, un paysage, où il a exagéré les défauts de son maître, le *tapotage* de la touche et l'éparpillement de la lumière; — Jan Glauber, dit Polidor, un *Paysage en Arcadie,* avec des figures de son ami Gerard de Lairesse, dont nous avons aussi un *Achille reconnu par Ulysse*, personnages mi-nature, œuvre pitoyable; — et Karel du Jardin.

Les deux tableaux de Karel ne sont pas extraordinaires. L'un, daté 1673, représente une *Cascade en Italie;* au bord de l'eau, des pêcheurs tirent un filet; sur la berge, un homme à cheval conduit un âne rétif; collection Lindert de Neufville, 1765, 805 florins; — l'autre, plus petit, montre une *Bergère qui file en gardant son troupeau;* près d'elle, un âne

couché, un chien, et, un peu en arrière, un bœuf blanc qui se frotte contre un tronc d'arbre. Collection Wierman, Amsterdam, 1762, 325 florins. Ces deux tableaux sont gravés dans le *Musée français*.

Adriaan van de Velde. — Adriaan van de Velde n'a que deux tableaux, non plus, au musée de La Haye, mais ce sont deux chefs-d'œuvre, deux petits bijoux de la plus adorable qualité.

Vue du rivage de Scheveningue. Sur la plage de sable, à gauche, devant une sorte d'appentis en perches et en chaume, groupe de neuf figurines : un vieux marin en chapeau, un autre marin en bonnet rouge, une femme et une petite fille, avec leur chien couché à leurs pieds, une femme accroupie, un homme qui se repose, un marin en grandes bottes et bonnet rouge, jouant avec un chien, deux petits garçons dont l'un porte l'autre. C'est le premier plan, avec une charrette et deux chevaux, sur la droite.

La plage est nue partout, la mer très-basse; assez loin, au bord du flot, on aperçoit une voiture à quatre chevaux, suivie d'un petit cavalier. Des barques microscopiques flottent sur la mer tranquille. Signé, au pied de l'appentis : *A. V. Velde*. Sur bois. H. 1 pied 2 pouces, L. 1 pied 5 pouces.

« Petite perle d'art, dit Smith, extrêmement intéressante par l'admirable vérité de la perspective aérienne et les teintes locales de la couleur. » Lorsque

cette *perle* était au Musée français, où elle a été gravée par Hulk, elle devait briller même à côté de l'autre chef-d'œuvre (n° 536 du Louvre), qui représente aussi la plage de Scheveningen.

Des bestiaux dans un paysage. « Encore une perle de la plus précieuse qualité. » Pâturage en avant d'un bois. Au premier plan, à droite, un chêne, derrière lequel s'avance de profil, en hennissant, un beau petit cheval gris souris, singulièrement coupé en deux par le tronc du chêne, la tête paraissant d'un côté, la croupe de l'autre. Adriaan s'est amusé à répéter cette fantaisie dans plusieurs de ses tableaux, notamment dans un chef-d'œuvre conservé à Buckingham Palace et dans une autre peinture qui a été en France, chez M. de Morny, sauf erreur.

Au pied du chêne, deux moutons et une vache couleur chamois, couchée, la tête de face. A gauche, une vache qui paît et des moutons ; et sur une éminence, au second plan, le pâtre assis près de sa bergère, qui allaite un baby ; derrière eux, le reste du troupeau.

Vers le milieu de la prairie, une percée s'ouvre dans le bois, et sur cette douce lumière se modèle un petit chevreau blanc, debout et de profil. C'est exquis de couleur.

Tout cela est en miniature, car le panneau n'a pas 1 pied de haut.

On aimerait mieux avoir ces deux petits van de Velde que *le Taureau* de Paul Potter, *la Vache* de

Berchem, *la Justice* de Metsu et la *Bataille* de Wouwerman.

Nous trouvons encore Adriaan chez ses amis van der Heijden et van der Hagen.

Le van der Heijden, signé, représente *l'Intérieur d'une ville*, probablement Anvers selon le catalogue, Dusseldorf selon Smith, mais ce n'est point Anvers, et je ne crois pas non plus que ce soit Dusseldorf. Flamands ou Allemands, ou Hollandais, les petits personnages dispersés dans cette ville anonyme sont délicieux.

Des deux van der Hagen, l'un, *Vue en Gueldre*, est très-vrai et très-bon; l'autre, *le Rijnport à Arnhem*, est un peu froid.

Simon van der Does, absent au Louvre, est le seul élève d'Adriaan van de Velde, dont le musée de La Haye ait un tableau, peinture grossière, molle, commune : *une Bergère avec des moutons*. Van der Does est quelquefois très-fin et très-lumineux, dans une harmonie qui se rapproche de celle de son maître.

Les paysagistes. — Débarrassons-nous d'abord des pseudo-Italiens.

Poelenburg a deux petits paysages, l'un avec des ruines, l'autre avec des baigneuses. Bartholome Breemberg, son élève, — son maître, suivant le catalogue, quoique Breemberg soit né en 1620 et Poelenburg en 1586, — un paysage, insignifiant. On peut classer après Breemberg, à qui il ressemble

quelquefois, Jacob van der Ulft, qui peut-être n'a jamais été en Italie, mais a pastiché dans ses tableaux des gravures de villes et de sites italiens. Il a aussi un paysage, « avec édifices et un corps d'armée en marche, » très-important pour lui.

Vient ensuite le groupe qui se rattache à Claude Lorrain : Swareveld, un grand paysage ; Jan Both, deux tableaux ; et de Heusch, deux petits paysages, assez distingués.

Les deux Both sont de la plus belle qualité. Le grand surtout doit être compté comme un chef-d'œuvre. Il a été payé 5,610 florins à la vente de la baronne Thoms en 1816. La toile a 4 pieds de large sur 3 pieds 5 pouces de haut.

C'est un soir d'été, dans la campagne italienne. Des collines et de petits vallons, de l'eau, des groupes d'arbres élégants. A gauche, une route sur laquelle s'avancent un muletier conduisant sa mule chargé , un voyageur en vêtement rouge, et plus loin un troisième homme sur une mule. Signé *J. Both*, le J formé sur le premier jambage de B.

Dans l'autre petit paysage, la signature ne porte que le nom sans l'initiale du prénom.

Adam Pijnacker a sa manière à part, très-caractérisée par des contrastes d'ombres et de lumières un peu trop métalliques. Nous avons de lui un grand paysage, adroitement peint, d'une brosse aiguë et incisive comme la pointe d'un graveur à l'eau-forte.

Lingelbach, ce maître complexe, Allemand de

naissance, Italien souvent par le style, quelquefois Hollandais par la pratique, est bon à étudier au musée de La Haye ; car on y voit de lui quatre tableaux, de genre et d'exécution dissemblables : un *Port de mer en Italie*, avec de grandes figures, assez mauvaises; signé *I. Lingelbach*, 1670 ; la même année que *le Marché aux herbes*, à Rome (n° 270 du Louvre) ; double date qui prouve, en passant, que Lingelbach a séjourné à Rome dans son âge mûr, après y avoir étudié dans sa jeunesse ; — *le Départ de Charles II* de Scheveningen pour l'Angleterre, en 1660 ; composition très-riche, très-habile, très-lumineuse ; — un *Paysage avec un chariot de foin*, dans la manière de Philips Wouwerman ;— et une *Marche de cavalerie*, où les petites figures sont excellentes et ne trahissent l'imitation d'aucun autre maître.

En outre, Lingelbach a peint les personnages dans le paysage de Philip Koninck, déjà cité, dans deux bons paysages de Moucheron et dans un grand paysage de Wijnants.

Des paysagistes demeurés purs Hollandais, le plus ancien au musée de La Haye est Wijnants, qui ouvre la grande période du XVIIe siècle ; il a deux paysages très-remarquables ; l'un, signé et daté 1659 ; les figures seraient, suivant Smith, de Helt Stockade ; l'autre — c'est celui dont Lingelbach a fait les figures — porte, avec le nom en toutes lettres : *J. Wijnants f.*, la date authentique 1675, renseignement précieux pour la biographie de l'artiste, dont la date de mort

est assez vague. Le musée de La Haye lui-même, qui possède ce tableau daté 1675, inscrit que Wijnants est mort en 1670 !

Ce grand paysage sert aussi à constater la dernière manière de Wijnants, plus large et moins fine de détail que ses manières précédentes.

De Cuijp le musée de La Haye n'a qu'un seul tableau : *Vue aux environs de Dordrecht*. A gauche, un cavalier, de face, sur un cheval bai. Il est coiffé d'une toque noire à plumes rouges. Un pêcheur, en bottes fortes, lui offre du poisson. A droite, un épagneul couché. Au second plan, des pêcheurs, un cheval noir, et, de l'autre côté d'un canal, une maison. Les deux figures principales ont environ 1 pied de haut. Belle peinture, un peu brusque cependant.

Les trois Ruijsdael sont extrêmement originaux.

Le plus singulier, qui rappelle beaucoup le style de Philip Koninck et de Rembrandt, est catalogué par cette phrase : « *Du côté d'Overveen on voit dans le lointain la ville de Haarlem.* » Cette vue est prise, à vol d'oiseau, d'un point élevé. Au premier plan, une prairie plate et rase où sont étalées, sur l'herbe, de longues bandes d'étoffe blanche. Les maisons de la blanchisserie se groupent un peu à gauche. Au delà, l'œil se perd sur une campagne unie, presque sans arbres et sans habitations, jusqu'à la ligne du ciel. La ville et un clocher de Haarlem se discernent à peine, bien loin, bien loin, à l'horizon. Et ces lieues

de pays sont représentées sur une petite toile haute de 1 pied 8 pouces !

Signé à droite : *Ruisdael*, le premier jambage de l'R formant aussi un grand J et un petit v (Jacob van Ruisdael). A la vente Gerrit Muller, Amsterdam 1827, ce chef-d'œuvre a été payé 6,700 florins.

« Rien de plus parfait n'est jamais sorti du pinceau du maître, » dit Smith. En effet, outre la solidité des terrains, frappés de coups de soleil en certains endroits, la perspective aérienne et le ciel, mélangé de gris de fer et de gris d'argent, sont des prodiges.

Le second Ruijsdael, intitulé *un Rivage*, n'est guère moins étrange. Il représente la côte de Scheveningen, par une fraîche brise, avec des nuages qui annoncent un grain. C'est dans ces caprices de la nature que Ruijsdael montre sa poésie. Le trouble des éléments surexcite ses qualités vigoureuses. *La Tempête* du Louvre (n° 471) en est un exemple.

Ici nous avons à la fois une marine et un paysage ; les dunes de sable, à droite, et sur la gauche, de petites barques à flot. La plage est animée par beaucoup de petites figures, hommes et femmes qui se promènent, ou font n'importe quoi. Je ne saurais dire l'auteur de ces excellentes figurines ; peut-être Storck. La toile a environ 2 pieds de large. Vendu 1,165 florins, en 1808, à la vente van der Pot.

Une Cascade! Ruijsdael en a peint beaucoup, mais celle-ci est d'un ton particulier, assez rapproché des verts glauques de Hobbema. L'eau tombe, rebondit,

mousse, scintille, en avant. A gauche, un fond de forêt; à droite, un coteau surmonté d'un édifice. Beau ciel orageux. Haut. 2 pieds 3 pouces; larg. 1 pied 9 pouces.

A côté de son compère Ruijsdael, Hobbema manque toujours!

Mais voici un grand peintre, dont la biographie n'est pas plus connue que celle de Hobbema, et dont les œuvres sont encore bien plus rares. On sait seulement qu'il est né à Delft vers 1632, et c'est pourquoi, afin de le distinguer de ses homonymes, on l'appelle van der Meer de Delft (*Delfsche* van der Meer). Suivant Immerzeel, son véritable nom serait Jan Vermeer et il aurait été élève de Karel Fabricius. Il n'y a aucune preuve de cela, qui d'ailleurs signifierait peu, et il faut laisser ce Delfsche van der Meer parmi les « illustres inconnus. »

Où trouver de ses tableaux, pour le connaître en l'étudiant? C'est seulement chez M. Six van Hillegom, dans deux tableaux très-différents, une *Vue d'intérieur de ville hollandaise*, et une *figure de Femme*, découpée sur un lambris pâle, qu'on peut avoir une idée de cet artiste bizarre. Il manie la pâte comme Rembrandt; il fait jouer la lumière comme Pïeter de Hooch, qu'il imite un peu; il a aussi quelque chose d'Aalbert Cuijp; et il tourne ses personnages avec une certaine violence, très-particulière et très-fantasque.

Dans le tableau de La Haye, *Vue de la ville de*

Delft, du côté du canal, il a poussé les empâtements à une exagération qu'on rencontre parfois aujourd'hui chez M. Decamps. On dirait qu'il a voulu bâtir sa ville avec une truelle, et ses murs sont de vrai mortier. Trop est trop. Rembrandt n'est jamais tombé dans ces excès. S'il empâte les clairs quand un vif rayon fait jaillir une forme, il est sobre dans les demi-teintes, et il obtient la profondeur des ombres par de simples et légers frottis.

La *Vue de Delft*, malgré cette maçonnerie, est pourtant une peinture magistrale et tout à fait surprenante pour les amateurs à qui van der Meer n'est pas familier [1]. Elle a été payée 2,900 florins à la vente Stinstra, en 1822.

[1] « ... Jan van der Meer, que je ne connaissais que de nom... Cela est peint avec une vigueur, une solidité, une fermeté d'empâtement, très-rares chez les paysagistes hollandais... Van der Meer est un rude peintre, qui procède par teintes plates largement appliquées, rehaussées en épaisseur ; il a dû visiter l'Italie. C'est un Canaletto exagéré. » — (M. Ducamp, *Revue de Paris*, 1er oct. 1857.) — Je crois que M. Ducamp se trompe, et que van der Meer de Delft n'a jamais été en Italie. On ne devine guère non plus quelle est l'analogie qu'on peut trouver à ce *rude* Hollandais avec Canaletto, soit dans le style, soit dans l'exécution.

M. Theophile Gautier n'a pas été moins frappé que M. Ducamp de ce tableau du musée de La Haye, et il en fait grand éloge dans ses articles, déjà cités, du *Moniteur* (juin 1858) : « Van Meer (*sic*) peint au premier coup avec une force, une justesse et une intimité de ton incroyables... La magie du diorama est atteinte sans artifice.

Les marinistes. — Qui le croirait! nous n'avons pas au musée de La Haye une douzaine de tableaux de marine. Deux Willem van de Velde seulement, trois Backhuizen, deux Abraham Storck; et puis? une *Vue de l'Amstel à Amsterdam*, n'ayant d'autre valeur que de rappeler l'aspect de la ville dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, par Torenburg, né vers 1737 et mort vers 1786. C'est tout, avec les deux ou trois plages de Scheveningen, peintes par des paysagistes, et le *Port italien*, de Lingelbach. Encore les deux marines de Storck ne sont-elles pas des exemplaires sur lesquels on puisse apprécier ce maître habile. Restent donc Willem et Ludolf, qui sont d'ailleurs les premiers types de l'école hollandaise dans cette spécialité.

Les deux tableaux de Willem van de Velde ont la même dimension, 2 pieds 2 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large, et se font pendant. Ils ont passé tous deux dans une vente anonyme à Amsterdam en 1765, où l'un a été payé 1,310 florins, l'autre 930 florins. Tous deux, ayant été emportés par les guerriers français, ont été gravés dans le *Musée Napoléon*. Véritables *compagnons*, — comme dit le mot anglais, pour pendants, — et inséparables. Deux perles pures et brillantes, au jugement de Smith. Très-pures en effet; diamants de la plus *belle eau*, limpides, et, malgré leur transparence lumineuse, inattaqués jusqu'ici par l'air, le soleil ou l'humidité, ni par les agents les plus cor-

rosifs de la peinture, les restaurateurs et barbouilleurs patentés.

Ils représentent la mer calme, avec des navires de tout calibre et de toute forme, depuis le vaisseau de guerre jusqu'au petit bateau de pêcheur, et quantité de personnages de toute classe qui se remuent sur les embarcations. Le n° 165 est signé à droite, au premier plan : $\frac{W.}{V.V.}$. Je n'ai pas trouvé la signature de l'autre.

Les trois Backhuizen sont aussi de premier rang dans son œuvre ; ce qui ne doit empêcher personne de dire ce qu'il en pense. — *Le Chantier de la ci-devant Compagnie des Indes orientales à Amsterdam* est exécrable, à mon goût. — La *Marine par un gros temps* est froide et faible, quoique Smith en vante l'exécution (*an admirable performance*) ; elle est signée sur une barque : Bakhuis (*sic*). — Le *Retour du roi Guillaume III d'Angleterre à Maassluis*, en 1691, ne peut pas compter comme une marine ; toute l'importance est pour les personnages qui viennent de débarquer. Guillaume, en costume d'apparat, sur un cheval gris qui caracole, est accompagné du duc d'Albemarle et d'un cortége de gentilshommes et de soldats ; une députation de la ville s'avance pour le recevoir ; il y a encore, sur le quai, beaucoup d'autres figures bêtement peintes. Mauvais ciel. Tableau très-cher cependant à cause du sujet, et même très-admiré par une certaine classe d'amateurs.

Les peintres d'architecture. — Cette catégorie n'est pas brillante non plus. Après Hendrik van Steenwijk le vieux, *des Bâtiments avec figures*, — van Bassen, *une Église catholique*, — van Vliet, *la Vieille église à Delft*, — on ne trouve que deux maîtres dignes d'attention : Hoekgeest, dont on sait peu de chose, et Dirk van Deelen.

Hoekgeest a beaucoup d'analogie avec Emmanuel de Witte, et dans ses excellentes figurines il rappelle quelquefois Aalbert Cuijp. Ses deux tableaux offrent *l'Intérieur de l'Église neuve à Delft*, l'un avec le tombeau des princes d'Orange, l'autre pris d'un point de vue différent, et signé d'un monogramme GH, le D accolé à rebours au premier jambage de l'H, avec la date 1631.

Le van Deelen est extrêmement curieux : il représente « *la Salle du Binnenhof à La Haye*, pendant la dernière grande assemblée des États en 1651. » Il a, de plus, cet intérêt, que les nombreuses figures ont été peintes par Palamedes. C'est la seule fois qu'on rencontre dans les musées publics de la Hollande cet excellent peintre, aussi original qu'il est rare. A la vérité, on lui attribue en tous pays quantité de tableaux vulgaires, exécutés après lui ou autour de lui par des imitateurs. Dans les galeries particulières, en Hollande, je ne connais qu'un autre Palamedes, chez le baron Steingracht. Le musée du Louvre n'en a point. Le musée de Bruxelles en a un. Les musées d'Allemagne en ont peut-être une douzaine.

Mais quel est ce Palamedes [1] ? De qui est-il élève ? Y a-t-il plusieurs Palamedes ? Sont-ils de la même famille ? Celui qui a fait les portraits en buste de grandeur naturelle, dans la manière de Cuijp, est-il le même que l'auteur des petits tableaux d'intérieur, avec de sveltes et élégantes figurines en pied, *conversations* de gentlemen et de ladies, qui jouent ou qui boivent ? Est-ce lui qui a fait également les scènes de

[1] Sans doute Descamps et ses copistes ne sont pas embarrassés pour donner — d'après Houbraken que Descamps a copié — quelque petite biographie de Palamedes, ou même de plusieurs Palamedes. Ce qui n'empêche pas que l'individualité de ces peintres soit ordinairement confondue. Pour les Palamedes, comme pour la plupart des maîtres hollandais, c'est dans leurs œuvres qu'il faut les étudier ; c'est par leurs œuvres qu'il faut refaire leur biographie, et non pas en stéréotypant toujours de premières notes erronées.

Qui veut étudier sérieusement l'école hollandaise doit commencer par laisser là Descamps et tous les livres français. Il n'y a pas, à ma connaissance, de livres français qui puissent servir à l'histoire des maîtres hollandais.

Il faut écarter aussi Houbraken, source première de toutes les erreurs, de tous les contes, de toutes les calomnies. D'Immerzeel il faut se défier, car il a pris partout les éléments de son Dictionnaire, et il ne connaît rien aux œuvres des maîtres. Reste en hollandais l'Histoire publiée par MM. van der Eynden et van der Willigen (Haarlem 1816), et beaucoup de savantes monographies.

C'est à cette Histoire surtout que les compilateurs allemands, tels que Nagler, Rathgeber, etc., ont emprunté leurs matériaux. Ces compilations herculéennes sont encore — et il n'en pouvait être autrement — remplies d'erreurs. Mais il y a un

soldatesque, intérieurs de corps de garde, où l'on joue, où l'on fume, où l'on se dispute? Est-ce encore le même qui a fait les petites batailles de cavaliers?

Il est certain d'abord qu'il y a Anton Palamedes, surnommé Stevens, né à Delft en 1604, mort en 1680. Le portrait d'homme du musée de Bruxelles (n° 151) est de lui et porte une belle signature au-

auteur allemand qui est très-instructif sur les Hollandais (je ne parle ici que de la grande école du dix-septième siècle); c'est M. Waagen, dans ses *Kunstwerke*, etc., et dans ses *Treasures of art*, etc., parce que M. Waagen a tout vu par lui-même, et qu'il est un des premiers connaisseurs en peinture.

Les livres anglais sont excellents en général, et il n'y en a pas un où l'on n'apprenne quelque chose. Cela encore parce les Anglais qui écrivent sur les arts étudient les œuvres des artistes plus que les vieux papiers. Smith, par exemple, est un véritable trésor sur les maîtres dont il a fait les catalogues, et de tous les livres sur l'école hollandaise son livre est le meilleur incomparablement.

Ce serait rendre service à l'histoire de l'art, que de former, à côté de chaque musée, comme l'a souvent proposé le bibliophile Jacob, une bibliothèque spéciale où fussent réunis les livres, brochures, revues et journaux, — *en toute langue*, — contenant des documents relatifs aux arts. Une telle bibliothèque devrait avoir un catalogue raisonné, qui fût à la disposition des lecteurs et qui les renseignât sur le contenu des ouvrages. On sait combien il est difficile d'obtenir, dans les bibliothèques *universelles*, la communication des livres spéciaux, et encore faut-il déjà être assez initié à la bibliographie pour indiquer le livre dont on a besoin. Le Louvre devrait donner l'exemple de cette institution et ouvrir aux artistes et aux gens de lettres une salle de lecture annexée à la galerie de tableaux.

thentique : « *Ætatis* 40 (c'est l'âge du personnage). A° 1650. *A. Palamedes pinxit.*» De lui aussi est un buste de jeune fille, signé *A. Pala*^med^, au musée de Berlin (n° 741). Voilà notre peintre de portraits, lequel est un peu influencé, en ce genre-là, par Aalbert Cuijp. — Le musée de Francfort-sur-Mein possède (n° 225) *une Société joyeuse*, signée : *A. Palamedes*, et la galerie du palais Lazienki, à Varsovie, un *Trompette hollandais* (n° 26), signé : *A. Palamedes* 1654. Voilà donc Anton Palamedes peintre de scènes familières.

De lui encore paraissent être, au musée de Berlin (n° 817), une *Scène de soldats dans une maison de paysans*, signée, cette fois : *A. G. Palamedes*, et un *Combat de cavalerie et d'infanterie* (n° 982), avec la signature : *Palamedess*, 1680. Anton Palamedes aurait donc eu un autre prénom commençant par G ; il doublait donc quelquefois l'*s* final de son nom, indiquant par cet *s*, équivalent à *z*, que Palamedes est aussi le nom de son père (Palamedeszoon, fils de Palamedes), et il aurait donc peint des scènes de soldatesque et des batailles ?

D'habitude, cependant, on applique le nom écrit Palamedess, ou Palamedesz, à un frère d'Anton. Les catalogues de Vienne et de Munich supposent que ce Stevens Palamedesz, né à Londres, en 1607 suivant Descamps, et mort dans la même ville en 1638, aurait été élève d'Esaias van de Velde ; M. Waagen, dans le catalogue de Berlin, le dit « élève de son père

Palamedes. » Le père Palamedes, premier du nom. était artiste, en effet, excellent ciseleur, et fut attiré en Angleterre, sous Jacques Ier, sans doute de 1604 à 1607, entre les dates de naissance de ses deux fils.

Le Palamedes III, dit Stevens Palamedesz, a fait des Batailles aux musées de Vienne, de Dresde et de Munich; celle de Vienne est signée : *P. Pallemedes. A. 1638*[1].

Quoi qu'il en soit de tout cela, qui n'est pas absolument clair, les figures, dans le tableau du musée de La Haye, sont d'Anton Palamedes, le vrai et le bon. Il fut donc ami de van Deelen, lequel était élève de Frans Hals, chez qui probablement Palamedes, comme son style, son exécution et sa couleur semblent l'indiquer, doit aussi avoir étudié.

PEINTRES D'OISEAUX ET D'ANIMAUX. — Melchior de Hondecoeter est superbe, en son genre, au musée de La Haye comme au musée d'Amsterdam. Il a ici quatre tableaux : *la Ménagerie de Guillaume III*, au Loo, château royal, près de La Haye, avec des ani-

[1] Stevens Palamedesz est porté, dans le catalogue de la galerie Eszterhazy à Vienne, comme auteur d'un tableau représentant la *Mort de Gustave-Adolphe*. — Voir sur les Palamedes l'Histoire de van Eynden et van der Willigen, les Annales de Rathgeber, etc. — Dans le Dictionnaire de M. Siret, on trouve : « Antoine Palamede Stevens, *frère de Palamede*, fut admis en 1636 dans la corporation de Saint-Luc à Delft, et il en fut doyen en 1673. »

maux et volatiles de toute sorte ; — *le Corbeau dépouillé des plumes d'autres oiseaux dont il s'était paré ;* et deux compositions où s'ébattent des canards et des canetons, des oies et des coqs; le caneton surtout est le triomphe de Hondecoeter.

Jan Weenix, fils de Jan Baptist, n'a pas, d'ordinaire, peint la *nature vivante*. Son Paysage avec un chevreuil et un cygne, qui ne sont point morts, est donc une rareté, outre que l'exécution en est large et vigoureuse. Un second tableau de lui représente *un Faisan et des groupes de gibier mort.*

Les peintres de fruits et de fleurs. — Toujours les mêmes : Jan Davidsz de Heem, Mignon, Rachel Ruysch, van Huijsum; et, de plus, *un Vase avec des fleurs*, et *du Gibier mort*, par van Aalst, né à Delft, en 1602, mort dans la même ville, en 1658; inconnu au Louvre.

Les deux de Heem sont très-beaux, surtout *une Table avec des fruits* et accessoires; l'autre est *un Feston de fleurs et de fruits*. D'Abraham Mignon, il n'y a qu'une *Corbeille avec des fleurs ;*—de Rachel, un excellent *Bouquet de fleurs*, roses, tulipes, etc., avec papillons et autres insectes; et un second *Bouquet*, plus petit; — de van Huijsum, deux pendants, peints sur cuivre, *Fruits* et *Fleurs ;* « *exquisite productions*, » dit Smith.

Les peintres du XVIe siècle. — Nous avons dû

commencer par la grande génération du XVII[e] siècle, qui constitue véritablement l'école hollandaise; il faut donc maintenant revenir un peu en arrière, depuis Lucas van Leijden jusqu'à Miereveld.

On attribue à Lucas van Leijden, ou peut-être, ajoute le catalogue, à Walter van Assen, qui vécut à Amsterdam en 1517, un tableau original sans aucun doute : « *la Fille de Hérodias*, ayant la tête de saint Jean-Baptiste sur un plat (n° 83). »

Cette peinture, assez serrée, et d'un caractère mystique, ne ressemble point du tout à Lucas van Leijden; mais ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'elle porte en haut sur une banderole, avec la date 1524, un monogramme bien visible : I. AA superposés, et un troisième signe formant une espèce d'H barré au sommet. Immerzeel (t. III, p. 273) donne précisément ce monogramme comme étant celui de Jacob Cornelisz ou Cornelissen, ce qui ne l'empêche pas de citer ailleurs *la Fille de Hérodias*, *par* Lucas van Leijden. Comment ce monogramme, ou plutôt ce polygramme, avec ses deux A, peut faire Cornelisz, on ne se l'explique guère; on y trouverait plutôt Walter van Assen; mais il aurait dû suffire au moins pour faire écarter l'attribution à Lucas van Leijden.

Un chef-d'œuvre! Portrait d'homme assis devant une table, à mi-corps, de grandeur naturelle, par Antonie Mor, dont le nom fut italianisé et espagnolisé en : Antonio Moro. Cette peinture est à peu près de la qualité des beaux portraits exposés à Man-

chester [1], parmi lesquels était le propre portrait du maître.

Le catalogue de La Haye inscrit 1512 comme date de naissance du Moro, et en cela il est plus près de la vérité que les biographes qui adoptent la date de 1525; mais il se trompe sur la date de la mort — 1568. Du reste, cette date n'est pas connue avec beaucoup plus de certitude que la date de naissance. Le catalogue de Paris, qui semble avoir raison, dit : en 1581, à Anvers; le catalogue de Vienne dit : en 1575, à Bruxelles; et dans le catalogue de Berlin, le savant M. Waagen dit : 1582 [2].

Au musée d'Amsterdam, nous avons déjà vu un *Massacre des Innocents*, par Cornelis van Haarlem (1562-1638). Le musée de La Haye possède aussi une composition du même sujet par le même maître. On la tient, avec raison je pense, pour le chef-d'œuvre de ce demi-Italien. Les figures sont de grandeur naturelle. C'est correctement dessiné, très-savant, très-ambitieux de haut style; mais peut-être cependant Cornelis eût-il mieux fait de rester chez lui, à Haarlem, que d'aller pasticher les Romains et les Florentins.

Le Louvre n'a rien de van Haarlem, dont le nom n'est pas même cité dans le catalogue de Paris.

[1] Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 171 et suivantes.

[2] M. Waagen écrit le nom du maître de Mor : « Schooret, pour Schoorel, ou Schoorl.

Abraham Bloemaart, son contemporain, préoccupé comme lui de l'art étranger, quoiqu'il n'ait jamais été en Italie, mais seulement en France, est l'auteur d'un grand *Festin des dieux* et d'un autre tableau; ce n'est pas la peine de s'arrêter à ces insignifiantes peintures.

Du plus fécond des portraitistes, de Miereveld, il n'y a qu'un seul portrait, peint dans sa vieillesse, car il représente *le prince Frédéric-Henri et sa femme Amélie de Solms ;* enfin, de Paul Moreelse, élève de Miereveld, il y a deux portraits : *Catherine Christine, princesse de Nassau*, et *une Princesse de Hanau*.

Divers. — Pour terminer l'école hollandaise, il ne reste plus à citer que quatre artistes : Egbert van der Poel, *un Clair de lune ;* — J. de Baan ou de Baen (1633-1702), un portrait du comte Maurice de Nassau, gouverneur du Brésil, et un portrait du Grand-Pensionnaire de Witt ; — Cesar van Everdingen et Cornelis Troost.

Cesar van Everdingen, frère aîné du célèbre paysagiste, n'est guère connu. Son tableau du musée de La Haye ne manque pas d'une certaine originalité grossière; il représente *Diogène cherchant des hommes au marché de Haarlem ;* les portraits de la famille du Grand-Pensionnaire Steyn se trouvent parmi les personnages de la composition. Toutes ces figures courtes et communes sont assez grotesques,

C. Troost, dont le musée d'Amsterdam possède le portrait[1], est très-apprécié par ses compatriotes, qui l'ont même baptisé le Hogarth hollandais; né à Amsterdam en 1697, — un an avant Hogarth, — il mourut en 1750. On lui a fait les honneurs, pour lui tout seul, d'un petit cabinet attenant à la grande salle du *Taureau*. Là sont exposés quinze de ses dessins à la gouache et au pastel, encadrés et sous verre. Ils forment deux séries, l'une de dix *Scènes de comédies hollandaises;* l'autre de cinq *Scènes d'une réunion d'amis connus sous le nom de Nelri*. C'est curieux pour les mœurs et les costumes de la première moitié du XVIIIe siècle, mais sans valeur aucune comme art. L'esprit comique, le *wit* et l'*humour* du caricaturiste anglais n'y sont point. Ce Troost ne prendra jamais rang dans la famille de Hogarth, de Goya, de Gavarni et de Daumier.

La Hollande d'ailleurs était entrée, à cette époque, dans une nouvelle phase. Sa grande histoire et sa glorieuse école n'ont qu'un siècle, celui de l'indépendance et de la liberté, le XVIIe. Au XVIIIe siècle tout est fini dans les arts et les lettres, aussi bien que dans la politique; l'ancienne république hollandaise, qui avait pesé sur les affaires de l'Europe, qui avait inspiré Rembrandt et Vondel, n'est plus alors qu'une maison de commerce, toujours active et intelligente, mais sans le rayonnement du génie.

[1] Voir page 171.

Les Flamands. — Les Flamands sont un peu mieux ici qu'au musée d'Amsterdam; encore n'y paraissent-ils point à leur avantage, et ils demeurent toujours écrasés par leurs frères et rivaux les Hollandais. Ceux-ci, à la vérité, ne font pas belle figure non plus dans les musées d'Anvers et de Bruxelles, où règnent Rubens, van Dyck et Jordaens, et où seul Rembrandt se tient victorieusement à côté de ces maîtres, avec son éclatant portrait de femme à toque rouge, de l'ancienne galerie de Guillaume II, avec son superbe portrait d'homme, daté 1641, l'année d'avant *la Ronde de nuit.*

Le nom de Hemmelinck (*sic*) sur le catalogue attire d'abord. Mais, quand on a trouvé le tableau, — *Descente de croix,* — classé avec les Allemands, dans un des petits salons à droite, on est un peu désenchanté. Memling, non assurément. De l'école des van Eyck, sans doute. Assez près même de Rogier van der Weyden. Mais il s'en faut bien qu'il y ait dans cette peinture, très-magistrale d'ailleurs, le sentiment exquis de Memling, ni son élégance particulière, ni la claire harmonie de son coloris.

« Le catalogue du musée de La Haye, dit M. Michiels (*Histoire de la peinture flamande et hollandaise,* t. II, p. 126), attribue à Hemling une *Descente de croix,* où règne le style de Jan van Eyck. Un paysage en miniature forme la perspective : on y distingue une ville et une habitation féodale entourée d'eau. Les figures du premier plan, vraies et

communes, semblent toutes des portraits. La Vierge et une sainte femme ont le front couvert par leur mantille, selon la mode byzantine. Le Christ est maigre, décharné, sans caractère divin : non-seulement la flamme vitale paraît absente de ce triste corps, mais on dirait une momie. Les habillements sont peints avec une extrême finesse, la couleur a une grande vivacité. Les deux belles têtes de saint Jean et de saint Pierre l'emportent sur les autres. Un évêque agenouillé doit être le donateur. »

De Memling nous passons à Breugel de Velours, né en 1568, mort en 1625 (et non 1581-1642, dates inscrites au catalogue). Breugel n'a guère travaillé seul ; nous le trouvons d'abord associé à van Balen pour un tableau d'une finesse et d'une richesse extrêmes : « *les Quatre saisons* en médaillon entouré d'une guirlande de fleurs; » puis, associé, pour une *Fuite en Égypte*, à Rottenhammer, qui a peint aussi les figures dans un mauvais *Purgatoire* de Breugel d'Enfer (mort en 1637, et non en 1625 comme dit le catalogue).

Deux grands tableaux, *le Baptême du More* et *la Rencontre de David et d'Abigaïl*, sont portés à Breugel de Velours tout seul. Les figures, presque de grandeur naturelle, trahissent une certaine recherche de Paolo Veronese et de Tintoretto, et doivent être aussi de Rottenhammer, qui avait étudié ces maîtres à Venise. Quelques figurines des derniers plans pourraient être de Breugel. Le

paysage et les fleurettes sont très-délicats et très-brillants.

Mais Breugel eut souvent un autre collaborateur, plus illustre que van Balen et Rottenhammer. Le voici avec Rubens (le catalogue de La Haye comme celui d'Amsterdam écrit Rubbens [1]) pour un *Paradis*, que Smith nomme une « production sans pareille (*matchless*), d'un fini exquis, d'un éclat et d'une pureté de coloris vraiment enchanteurs. » Sans pareille en effet, dans l'œuvre de Rubens, qui, cette fois, a proportionné son talent à la manière du miniaturiste chargé du jardin tout frais enfleuri, où s'ébattent mille petits êtres frais éclos et bien heureux d'être au monde. L'Adam et l'Ève de Rubens sont en harmonie avec cette nature immaculée, proprette, ratissée, qui vient de s'épanouir subitement, et qui n'a encore subi que les attouchements d'une main mystique.

Je croirais bien que ces figures petitement peintes doivent être du commencement de Rubens. Plus tard, malgré sa bonne volonté de s'accommoder avec Breugel, sa main robuste eût ajouté de l'ampleur

[1] Il est singulier que ce catalogue de La Haye inscrive toujours que Rubbens est né *à Cologne*, quand c'est précisément le savant archiviste de La Haye, M. Backhuisen van der Brinck, qui a prouvé que Rubens est né à Siegen. — Le nouveau catalogue d'Amsterdam aussi donne *Cologne* comme lieu de naissance de Rubens! Est-ce que les Hollandais ne croient pas à la découverte de leur compatriote M. Backhuisen?

et des accents à la touche modeste du Père Éternel.

Ce tableau doit faire les délices des amateurs de la peinture polie, patiente et froide. Il a été payé 7,350 florins, à la vente de madame Backer, Leyde, 1766; prix énorme pour ce temps-là. Sur panneau, large de 3 pieds, haut de 2 pieds 6 pouces. Smith, en 1830, l'estimait 1,200 guinées.

Breugel de Velours a aussi travaillé au paysage et aux accessoires d'une *Vénus* avec *Adonis*, de Rubens, petites figures également très-finies, dans le même procédé que l'Adam et l'Ève. Rubens cependant a ravivé certaines parties des fonds et le ciel. Vénus s'efforce de retenir Adonis; son char et ses cygnes sont derrière elle; en avant, trois chiens de chasse. Gravé dans le *Musée français*, et par Tassart. Haut. 2 pieds 6 pouces, larg. 1 pied 9 pouces. Sur bois.

Dans un tableau attribué « à Rubens ou à son école, » — *des Nymphes avec la corne d'abondance*, — le paysage, les fruits et les fleurs sont encore de Breugel, quoique le catalogue n'en dise rien. Une des nymphes, à droite, vue de dos et toute nue, pourrait bien aussi être de Rubens, mais le tableau n'est pas assez à portée du regard pour qu'on puisse s'en assurer.

Un sujet tiré de l'Arioste, « *le Songe d'Astolphe*, où Angélique endormie excite l'amour d'un ermite, » également porté à Rubens ou à son école, semble être de la même fabrique.

Jusque-là, Rubens ne représente pas très-vaillam-

ment l'école flamande au milieu des Hollandais. Mais, par bonheur, nous avons, de plus, trois portraits dignes de lui : ses deux femmes et son *confesseur*.

Ce confesseur de Rubens et son ami, qu'il fit nommer évêque à Bois-le-Duc, le révérend père Michael Ophovius, moine dominicain, est vu de face, dans le costume de son ordre. Tête énergique, et robuste santé. Peinture large et vigoureuse. Elle ornait autrefois le monastère des Dominicains à Anvers. Vendue 3,800 florins, dans la collection de Vinck de Wezel, Anvers 1814, et 4,650 florins à la vente Stiers d'Aertselaer, Anvers 1822. Sur toile. Haut. 3 pieds 6 pouces, larg. 2 pieds 7 pouces. N° 1,128 du Catalogue van Hasselt. Smith, par erreur, l'a enregistré deux fois, nos 26 et 283.

« *Catherine Brintes,* première épouse de Rubbens; » ainsi se trouve débaptisée, dans le catalogue de La Haye, Isabelle Brant, que M. Waagen, dans ses *Kunstwerke,* appelle aussi Catherine! Elle est à mi-corps, la tête nue, des perles dans les cheveux. Son corsage noir, coupé carrément, très-décolleté, laisse voir, à peine couverts d'un fichu de gaze, les deux seins qui se touchent. Les mains sont croisées horizontalement contre la ceinture. Oh! les belles mains! Un rideau gros vert sert de fond; mais, en bas, il y a une échappée de ciel.

Cette peinture, d'un ton magnifique, est supérieure au portrait de la seconde femme, Helena Forman, ou Fourment, lequel est cependant de belle qualité.

Hélène, la gorge mi-nue, est en riche toilette, toque noire à plumes blanches, collier de perles, corsage bleu et manches à crevés bleus et blancs, grande chaîne de pierres précieuses, tombant sur la poitrine. Dans le haut, un pan de rideau rouge.

Les deux portraits se font pendant. Haut. 3 pieds, larg. 2 pieds 4 pouces. Sur panneau, tous les deux. Catalogue van Hasselt, n°s 964 et 1,036. Smith, 380 et 381.

Rubens est aussi pour sa part dans deux grandes compositions de Snyders : dans une *Chasse au cerf,* il a peint le paysage; dans une *Cuisine avec légumes et gibier,* la figure de femme. Bons tableaux de décoration.

Les Jordaens peuvent se classer parmi les meilleurs ouvrages du maître. La *Vénus suivie de bacchantes et de satyres* ne perdrait rien de sa force entre une Bacchanale de Rubens et une Bacchanale du Titien. *Le Faune et la Jeune fille tenant une corbeille de fruits,* figures à mi-corps, de grandeur naturelle, est peint avec une abondance superbe. C'est la beauté, telle qu'elle se manifeste dans le plantureux pays d'Anvers. Les femmes d'Anvers ont de la pomme ou de la pêche; les fillettes, de la cerise; il y en a dans la campagne qui ont de l'abricot, hâlé et vermillonné au grand air; d'autres ont de la poire, où il en faut.

Ce qui frappe dans la beauté du Nord, c'est toujours le modelé, et non les lignes. Dans le Nord, la forme

ne s'accuse pas par le contour, mais par le relief. La nature, pour s'exprimer, ne se sert pas de ce qu'on appelle le dessin proprement dit. Si vous vous promenez une heure dans une ville d'Italie, vous rencontrez des femmes correctement découpées, dont la structure générale rappelle la statuaire antique, dont le profil rappelle les camées grecs. Vous pourriez passer un an à Anvers, sans apercevoir une forme qui donne l'idée de la traduire par un contour, mais bien par une saillie que la couleur seule peut modeler.

L'architecture du Nord ne s'est-elle pas conformée aux conditions naturelles du climat? Au lieu de lignes droites et pures, elle aime les lignes courbes et rebondies, variées par des creux et par des reliefs, qui produisent des contrastes de lumière.

C'est pourquoi l'on reproche, bien à tort, aux Flamands et aux Hollandais de ne pas savoir dessiner. Il ne s'agit point de cela vraiment en présence de la nature locale. Les *princes du dessin,* comme Raphaël et les autres académistes, seraient bien embarrassés pour délinéer, avec leur perfection de trait, des personnages et des objets qui ne se présentent jamais en silhouette, mais en plein, pour ainsi dire. Aussi, tandis que les Florentins, entre autres, se caractérisent par les articulations du dessin, ce qui caractérise Rubens, et surtout Jordaens, c'est le modelé et la couleur, de même que ce qui caractérise Rembrandt, c'est l'effet.

Il y a, de plus, une copie en petit — par Rottenhammer, je pense, — d'un *Banquet des dieux de l'Olympe, descendus sur la terre*, d'après Jordaens.

De van Dyck[1], nous avons aussi un chef-d'œuvre : le portrait de Quintin Simons, peintre d'Anvers, vu de trois quarts, avec moustaches et barbiche, drapé dans un manteau que soutient la main gauche en avant; magnifique portrait dans la manière flamande du maître, plus profonde et plus intime, plus solide d'exécution, que l'élégante et délicieuse manière, parfois un peu superficielle, qu'il adopta dans ses dernières années à Londres. Gravé par P. de Jode. N'y en a-t-il pas aussi une eau-forte par van Dyck lui-même?

On ne s'explique pas pourquoi le catalogue persiste à intituler : « *le duc et la duchesse de Buckingham* » un portrait d'homme et un portrait de femme qui ne ressemblent point à ces personnages bien connus. Sir Joshua Reynolds, qui vit en 1781 ces deux van Dyck dans la galerie des Nassau, protestait déjà contre cette appellation erronée. Smith (1831) proteste à son tour. La femme d'ailleurs a été gravée par B. Clouet, avec le

[1] Par un excès de bonne volonté typographique, le nom de van Dyck, le peintre flamand, se trouve quelquefois écrit, dans les premières feuilles tirées de ce livre, comme les noms de van Dijk, l'écrivain hollandais, et de Philip van Dijk, le petit peintre né à Amsterdam. C'est assez de conserver aux Hollandais leur ij, sans l'appliquer aux Flamands, qui écrivent leurs noms avec y : van Dyck, Snyders, de Crayer, etc.

nom d'Anna Wake. L'homme a été gravé, sans nom, par Ulmer. Les figures sont à mi-corps; les deux toiles de même dimension : 4 pieds 2 pouces de haut sur 3 pieds 4 pouces de large.

L'homme est vu presque de face, avec un grand manteau, la main droite tenant un gant. Daté 1627.

La femme a le corps de profil et la tête de trois quarts, tournée à droite. D'une main elle tient un éventail en plumes; l'autre main ballante est admirable. Robe de soie noire, manches à crevés, fichu de dentelle, collier de perles. Daté 1628.

Un quatrième tableau, catalogué van Dyck, représente sur une même toile, dans six médaillons ovales, séparés, les *Portraits de la famille Huygens*. Quelques-uns de ces portraits sont excellents, d'autres faibles et vulgaires, non-seulement d'expression, mais d'exécution. En certains endroits, on trouve bien la touche et la couleur de van Dyck; en d'autres, tout accuse une pratique d'élève ou de copiste.

On a peine à croire aussi que van Dyck ait imaginé cette exhibition de bustes enmédaillonnés, pareille à une toile destinée à orner le devant d'une baraque de foire. Il eût trouvé mieux et plus court de faire un tableau d'intérieur avec ces six personnages, comme il a fait souvent pour la famille de Charles Ier. On peut donc supposer que, van Dyck ayant peint des portraits de cette famille, détachés sur de petites toiles ovales, quelqu'un a eu l'idée de les rapprocher

en une sorte de galerie simulée, et peut-être d'en ajouter. Peut-être cela s'est-il fait par un élève de van Dyck; et peut-être le maître lui-même a-t-il touché de sa brosse plusieurs des médaillons.

Sebastian Francken est censé avoir étudié, comme Rubens, chez Adam van Noort. On trouve de lui, au musée de La Haye, outre deux petits tableaux historiques, sur cuivre, insignifiants, deux autres tableaux très-curieux : *un Bal à la cour*, avec les portraits d'Albert et d'Isabelle, peint en collaboration de Pourbus; et *une Galerie de tableaux d'après différents peintres célèbres;* sur le devant, Apelles fait le portrait de « Campasme, maîtresse d'Alexandre. » Il y a là des Corrége, des Titien, des Rubens, rangés contre les lambris d'une salle bien en perspective; et tous ces petits chefs-d'œuvre sont adroitement pastichés.

Daniel Zegers, le Jésuite d'Anvers, a deux de ses belles guirlandes de fleurs, l'une autour d'un buste de Guillaume III, l'autre autour d'une statue de la Vierge avec l'enfant Jésus. — Philippe de Champaigne, un portrait de « *Joseph Govaerts.* » — Peeter Neefs, un *Intérieur d'église.* — Roland Savery, *Orphée attirant les animaux.* — Un autre paysagiste, son contemporain, David Vinkboom, né à Malines, en 1578, mort à Amsterdam en 1629, mi-Flamand, mi-Hollandais, un paysage, sans importance. — Viennent enfin David Teniers le fils et Gonzales Coques.

Deux Teniers seulement : *un Alchimiste*, à barbe grise, assis près d'une table et tenant un livre ; son aide est agenouillé près d'un fourneau allumé ; petit tableau sur bois ; gravé, je crois, dans le *Musée français* ; — et *la bonne Cuisine*.

Fameuse cuisine, en effet, et il faut qu'il s'agisse d'un gala de conséquence. Gibier, volaille, poisson, légumes, fruits, il y a de tout, sur les tables, sur le parquet. Dans le fond, près d'un grand feu, un cuisinier embroche des viandes ; un homme et une femme sont très-occupés près de lui. En avant, au milieu et en lumière, est assise une jeune prêtresse de Comus, également consacrée à la préparation du saint sacrifice ; pour le moment elle pèle un citron, qu'un petit néophyte, debout devant elle, vient recevoir dans une assiette ; elle a un jupon couleur de sang, et sur son caraco couleur de ciel s'étale un large col, d'un blanc que Metsu envierait.

Le tout très-lestement et très-largement peint, avec cette touche juste et libre, ces accents spirituels qui caractérisent la pratique de Teniers. Daté 1644, de son plus beau temps, où commence la période argentine. Il avait alors trente-quatre ans. De Teniers, c'est surtout le milieu qui est bon. Dans sa jeunesse, il tient encore trop à son vieux père, qui avait été son maître. Dans sa vieillesse, son imagination est un peu stéréotypée, et sa main s'alourdit.

Teniers est, comme certains de ces poissons qu'il faisait si bien, excellent entre tête et queue.

La bonne Cuisine est peinte sur cuivre, large de 2 pieds et demi, et ne fut payée que 455 florins à la vente Schuijlenburg, La Haye, 1735. Smith, qui l'appelle « une production splendide, » l'estimait (1831) 700 livres sterling. Elle vaudrait plus du double, à présent.

Gonzales Coques est bien rare, et sa biographie n'est guère connue; son nom ne se trouve pas même dans tout le cours des catalogues du Louvre.

On a supposé qu'il était d'une famille riche, et qu'il peignit par plaisir; d'une famille espagnole sans doute, comme son nom l'indiquerait : il y avait, aux XVIe et XVIIe siècles, tant d'Espagnols implantés à Anvers, dans les Flandres et dans tous les Pays-Bas, par la longue domination de Charles-Quint et des Philippe d'Espagne. Aujourd'hui encore, chez les femmes de Bruges surtout, on retrouve le sang et le type espagnols, la couleur de la peau, des yeux et des cheveux, la tournure et même le costume.

Né à Anvers en 1618, Gonzales était entré d'abord dans l'atelier de David Ryckaert, peintre de scènes populaires, assez habile, mais sans distinction, et il avait probablement épousé la fille de son maître.

Cependant son génie — et son origine espagnole peut-être — le poussaient vers un style autre que celui des *petits* maîtres flamands de cette époque. Il était encore tout jeune lorsque van Dyck mourut,

en 1641, un an après Rubens; mais van Dyck vivait dans ses élégants portraits, et Gonzales le prit pour modèle.

Gonzales a donc deux manières très-distinctes : dans sa première manière, il est un peu lourd et assez commun; dans la seconde, il est élégant, délicat, raffiné, un van Dyck en petit. Ses tableaux de cette seconde époque sont délicieux et extrêmement chers.

Deux fois doyen de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, il fut en relation avec tous les peintres du pays. Steenwijk lui faisait des intérieurs, Ghering des édifices, van Artois des paysages, Peter Gysels des fleurs et des accessoires.

Il mourut à Anvers, le 18 avril 1684. L'inscription de sa pierre tumulaire, dans une chapelle de l'ancienne église Saint-George, a été publiée, en flamand, par M. J. B. van der Straelen, dans *l'Annuaire de la gilde de Saint-Luc d'Anvers*[1]. Je ne crois pas que cette pièce, intéressante pour la biographie du charmant artiste, ait jamais été traduite en français. Je la donne, ligne par ligne, comme dans l'original.

[1] *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen*, etc., (de 1434 à 1795); grand in-8 de 389 pages. Anvers 1855.

D. O. M.
GONZALES COQUES peintre
mort le 18 avril 1684
Jouffe CATHARINA RYCKAERT sa
femme morte le 2 juillet 1674
sa fille madame
GONZALINA COQUES femme
de Mr LONCGRAVE
morte le 11 octobre 1667
son fils...... mort
le 1670
Jouffe CATHARINA RYSHEUVELS
sa seconde femme
morte le[1]....
Priez pour leurs âmes.

Gonzales eut donc deux femmes, dont la première doit être la fille de son maître, David Ryckaert; deux enfants : une fille, Gonzalina, — quel joli nom espagnol! — et un fils dont le prénom est inconnu; tous les deux morts jeunes, bien longtemps avant leur père qui vécut soixante-six ans.

C'est là, je pense, à peu près tout ce qu'on sait sur Gonzales.

Quant à ses tableaux, les meilleurs sont en Angleterre[2]. Anvers, son pays, Bruxelles et la Belgique

[1] 25 novembre 1684 et enterrée dans la cathédrale.

[2] Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 232 et suivantes. — C'est encore un Anglais, lord Hertford, qui, à la vente Patureau, a acheté 45,000 francs le *Repos champêtre*,

n'en ont point, sauf une grande toile de la première manière dans la galerie van der Schrieck, à Louvain. Vienne, Berlin et les autres musées d'Allemagne, point. Dresde seulement a les portraits de la famille du peintre; mais deux autres tableaux, inscrits comme Gonzales au catalogue du musée : *Portraits de Charles Ier d'Angleterre et de sa femme Henriette-Marie* (nos 965 et 966), doivent plutôt être restitués à Daniel Mijtens, peintre du roi Charles, d'autant qu'il ne paraît pas que Gonzales ait jamais été en Angleterre. La Hollande elle-même, dans ses collections publiques, n'a pas d'autre Gonzales que le nº 46 du musée de La Haye.

J'ai tenu longtemps pour apocryphe cette peinture, où, dit-on, l'artiste s'est représenté avec sa famille, au milieu d'une galerie de tableaux. « Les tableaux dont la salle est ornée, ajoute le catalogue, sont peints par des élèves de *Rubbens*, de van *Dyk*, de Rembrandt et autres. » Ces petits tableaux reproduits sur la composition nº 46 sont, en effet, d'une autre main que la famille groupée au premier plan, et ils paraissent même de plusieurs artistes assez

payé 8,000 florins seulement, je crois, par M. Patureau, à la vente du roi Guillaume II, de Hollande. — Dans la galerie de lord Ellesmere (Bridgewater Gallery) à Londres, il y a trois Gonzales exquis : les portraits de l'électeur palatin, Frederick, et de sa femme, la princesse Élisabeth (nos 155 et 156), gravés dans la *Stafford Gallery;* et le portrait de David Teniers (nº 224), provenant de la collection G. Watson Taylor.

différents ; c'est là sans doute ce que veut dire le catalogue.

Le malheur est que cette œuvre si curieuse pour l'histoire de l'art est accrochée trop haut, en face d'une fenêtre, en retour d'un angle, sur la droite du *Taureau* de Paul Potter. Impossible de la bien voir, sous une lumière *écarquillée*, et à une pareille distance. Elle porte des dates précieuses, non-seulement sur les petits tableaux, qui sont signés soit des auteurs, soit d'après les originaux, mais aussi, en bas à droite, sur le parquet, une signature, — serait-ce celle de Gonzales? — avec une date qu'on croirait lire : 1706 ! Il y a de quoi embarrasser les connaisseurs les plus perspicaces.

Cependant les figures, qui ne sont pas bonnes, peuvent avoir été peintes par Gonzales, avant sa transformation que décida l'influence du style de van Dyck. Certains Gonzales, de ce premier temps-là, ne sont pas meilleurs.

Plusieurs des petits tableaux, entre autres une mythologiade quelconque, dans le genre de Rubens, avec des femmes nues endormies, sont délicieux.

La direction du musée devrait bien mettre en beau jour et à hauteur du regard cette peinture qui mérite d'être étudiée.

Après cette rapide analyse des Flamands, et malgré quelques belles œuvres de Rubens, de van Dyck, de Jordaens, de Teniers, on voit que ce n'est pas en Hollande qu'il faut aller chercher l'école flamande.

bien que les amateurs et critiques français semblent s'imaginer que toujours Flandre et Hollande ne font qu'un, comme au bon temps des Pays-Bas espagnols, avant la révolution de 1579.

ÉCOLES ÉTRANGÈRES. — *Les Allemands.* — Six noms de peintres, et seulement quinze tableaux.

D'abord Albrecht Dürer, si rare ailleurs qu'en Allemagne. Le catalogue devrait savoir la date de naissance de ce grand homme et ne pas inscrire 1470, au lieu de 20 mai 1471. Mais le catalogue ne se tourmente guère des dates et, après avoir donné exactement, par hasard, la date de mort, 1528, il attribue « *à Dürer* ou à son école » trois portraits. *l'empereur Maximilien II dans sa jeunesse, Élisabeth, fille de l'empereur Ferdinand Ier*, et *Anne, fille du même;* — tous trois datés 1530! — trois copies, sans valeur artistique.

Deux autres portraits d'homme sont généralement acceptés comme authentiques. On peut hésiter cependant sur le portrait (n° 187) d'homme à cheveux gris et en toque noire. Il a quelque chose d'une belle et ancienne copie qu'un Flamand aurait peinte. Mais le portrait (n° 188) est parfaitement original, d'un grand caractère, et très-beau. L'homme, vu de profil, a les traits aigus, et comme ciselés par la main ferme du graveur; il porte une barrette rouge. Quelqu'un qui ne connaîtrait de Dürer que cette œuvre si volontaire

aurait déjà une idée de son style et de sa pratique comme peintre.

Holbein est superbe, cette fois. Quatre portraits.

Thomas Morus, le chancelier d'Angleterre, presque de face, cheveux courts, barbe rousse. Il tient un faucon sur son poignet gauche ganté, et de la main droite, qui est admirable, le capuchon de l'oiseau. Je ne sais comment il se fait que le tableau porte, je pense, la date 1542, avec : « *Anno ætatis* XXVIII ; » ce qui ne saurait s'appliquer à l'illustre chancelier d'Angleterre, né en 1480 et mort en 1535. Mais peut-être le personnage n'est-il pas Thomas Morus? En tous cas, la peinture est de première qualité.

Robert Cheseman, tenant aussi un tiercelet sur le poing, est un peu plus faible, ou du moins plus sec, quoiqu'il ait été vivement loué par Joshua Reynolds. Il a une toque noire, une casaque en fourrure, avec des manches rouges. Ce buste est presque de grandeur naturelle. On lit sur le panneau : *Ætatis suæ* XLVIII. *Anno* DM — MDXXXIII.

Jane Seymour, une des femmes de Henry VIII, les deux mains croisées. Sa chevelure est relevée d'or et de noir. Collier de perles sur le cou nu. Corsage et manches rouges, dorés. Autour du corsage une ceinture de perles montées en or. Fin, vigoureux, excellent. Petit panneau de 9 pouces sur 6.

Le quatrième portrait — « *Portrait d'une dame* » — est anonyme. Cette femme, assise, ses belles mains jointes contre sa taille, a un corsage noir doublé de

fourrure, montant jusqu'au cou, et un tablier blanc; en dessous du corsage, on aperçoit une guimpe plissée. Sur la tête une *faille* blanche, sorte de voile transparent qui tombe sur les sourcils, mais laisse à travers deviner le modelé du front. La figure, à mi-corps et de grandeur mi-naturelle, s'enlève sur un de ces beaux fonds mats, d'un vert bleuté, assez familiers à Holbein.

Les trois premiers portraits ont été peints en Angleterre, comme le montrent les personnages et les dates, mais celui-ci pourrait bien être antérieur à l'émigration de Holbein (1526), et peut-être avoir été peint dans les Pays-Bas, lors de son passage à Anvers pour se rendre à Londres. Le costume, la faille surtout, encore usitée dans la Belgique occidentale, sont assez du pays et de l'époque. Le modelé extrêmement fin du visage et des mains, dans un ton indescriptible, rappelle l'adorable *Fille d'Offenburg* (*Fräulein Offenburg*), déguisée en Laïs et en Vénus, au musée de Bâle, et qui est datée 1526.

En cette période de son talent, Holbein — l'observation sera comprise par ceux qui le connaissent bien — avait dans l'exécution de ses têtes, dans le modelé intérieur des plans du visage, cette indéfinissable délicatesse et à la fois cette fermeté sobre et savante qui caractérisent *la Joconde* de Léonard. Procédé qui échappe à l'analyse, car on y perd toute trace de la touche, de la pose et du mélange des couleurs, de la manutention matérielle.

On s'accorde généralement à préférer le Holbein devenu peintre de Henri VIII, au Holbein primitif, tel qu'il s'était révélé à Bâle. Pour moi, je n'ai jamais vu en Angleterre de tableaux de Holbein plus parfaits que ceux de sa jeunesse, par exemple que le *Bonifacius Amerbach,* peint en 1519, — Holbein avait vingt et un ans! — que le *Jakob Meier et sa femme*, daté 1520, — que *le Cadavre du Christ*, daté 1521,— que les deux portraits de *la Courtisane d'Offenburg*, — que *la Femme et les Enfants de l'artiste,* figures de grandeur naturelle, peintes aussi avant l'installation en Angleterre, — tous chefs-d'œuvre conservés au musée de Bâle, et qui constatent la première manière du profond portraitiste allemand.

On attribue aussi « à Holbein ou à son école » un portrait d'Érasme, qui semble très-bon; mais on le voit trop mal pour juger de son authenticité.

Après le Dürer et les Holbein, les autres Allemands ne signifient rien : « Burry, *un Cupidon ;* » qu'est-ce que ce Burry? — Adam Elsheimer, de Francfort-sur-Mein, deux petits paysages, sur cuivre; — Rottenhammer, de Munich, *la Chute de Phaéton*, également sur cuivre; — et Johann Heinrich Roos, père de Rosa di Tivoli, *un Paysage montagneux avec des bestiaux*, peinture assez faible, signée *J. H. Roos fecit*, 1670; le J et l'H annexés à l'R et formant monogramme.

Les Français. — Ils ne sont que quatre : Claude

Lorrain, Guaspre Dughet, Sébastien Bourdon, Joseph Vernet.

Le *Paysage italien* attribué à Claude peut être de lui, mais il a beaucoup poussé au noir et le ciel est entièrement repeint.

Le paysage de Guaspre — s'il est de lui — est précédé de cette notice sur l'auteur : « POUSSIN (GASPARD DU GUET, dit LE), né *à* Andelys, en 1594, mort à Rome, en 1665. » Si le catalogue entend signaler le grand Nicolas Poussin, comme les dates et le lieu de naissance le feraient supposer, pourquoi embrouille-t-il là dedans Guaspre Dughet? C'est ainsi qu'en Hollande on connaît l'histoire de l'art français. Il est vrai qu'en France on le rend bien à l'art hollandais. Ne serait-il pas bon enfin de ne plus se débaptiser ainsi de peuple à peuple !

Le Sébastien Bourdon représente *les Quatre parties du monde se partageant un butin ;* le paysage de cette allégorie est « dans le style de Poussin » (de Gaspard du Guet, dit le Poussin, né *à* Andelys ?). Tableau vrai ; peu intéressant.

Les deux Joseph Vernet, *une Tempête* et *une Cascade,* sont très-notables pour ce peintre secondaire. Dans une excellente étude sur Joseph Vernet, publiée par la *Revue universelle des Arts* (t. VI, p. 395), M. Léon Lagrange se demande si la *Tempête* du musée de La Haye ne serait point « la première pensée » d'une grande *Tempête,* récemment retrouvée avec d'autres Vernet à la Rochelle. Mais le

tableau de La Haye n'est point une première pensée, ni une esquisse, ni un tâtonnement quelconque. C'est une peinture très-arrêtée et très-froide, exécutée et terminée avec le soin banal et les détails stéréotypés qu'on trouve dans les meilleures œuvres de cet habile fabricant de marines à tant la toise [1]. La *Cascade* en pendant offre les mêmes qualités, si qualités il y a, et il y en a sans doute aux yeux des amateurs de l'école française.

Les Espagnols.—Quatre aussi : « Valasquez (*sic*), né en 1594 » (il faudrait en 1599); — « Bartholome Este de (*sic*) Murillo (ce n'est plus, du moins, *Morillos*, comme au musée d'Amsterdam), né en 1613, mort en 1685 » (il faudrait 1618-1682); — Escalante et « Math. Cereso. »

On voit que les noms espagnols ne sont pas mieux traités que les noms français dans ces catalogues étonnants.

Le Velazquez peut être accepté, mais dans un ordre tout à fait inférieur : « *Portrait de Charles Balthazar*, fils de Philippe IV d'Espagne, à l'âge de onze ans. » Le petit prince est en pied, de grandeur naturelle, botté, armé, équipé et attifé, comme il convient à Sa Hautesse. Velazquez, heureusement, l'a peint d'autres fois, avec son incomparable magie. Sur celui-là, passons.

[1] Probablement ces deux Vernet faisaient partie de la *douzaine* de tableaux exécutés pour le stathouder, suivant M. Dussieux (*les Artistes français à l'étranger*, p. 251).

Mais je crois bien qu'on pourrait attribuer à Velazquez, sans trop de hardiesse, un superbe paysage porté à un maître inconnu (nº 211). Tout le monde, du moins, y reconnaîtra son école. A droite, trois grands arbres, un chasseur debout, le fusil sur l'épaule, et tenant une perdrix; quelques autres figures, des chiens, du gibier mort. Au milieu, une femme accroupie et des poissons. De petits personnages s'aperçoivent encore à des plans reculés. Fond de montagnes et ciel nuageux. Exécution libre et généreuse. couleur magnifique.

Les deux Murillo méritent qu'on s'y arrête un peu, car on ne rencontre pas dans le Nord beaucoup de ces merveilleux poëtes du Midi.

Un Berger espagnol (nº 209), buste de grandeur naturelle, la tête de profil en l'air, est peint dans la manière la plus vigoureuse et la plus expressive du maître, quand il combinait la violence de Ribera avec l'ampleur harmonieuse de Velazquez. Vrai morceau d'artiste, qu'on aimerait à avoir dans un atelier.

La Vierge avec l'enfant Jésus (nº 208) rappelle toutes les compositions analogues de Murillo. La madone glorieuse, assise sur des nuages et tenant sur ses genoux l'enfant debout, de face, tout nu, resplendit au sein de la lumière céleste ; une draperie verte enveloppe ses flancs et ses jambes ; son corsage est d'un rose fleur de laurier. Tout le haut du fond éblouit par des rayons d'or. Les figures sont de grandeur naturelle. Le tableau a donc beaucoup d'impor-

tance, sans être néanmoins d'une qualité distinguée dans cette manière vaporeuse. La toile peut avoir 8 pieds de haut.

Il y a encore, selon moi, un troisième Murillo, catalogué avec assurance comme étant de « Carracci (Augustin), né à Bologne en 1555, mort en 1619 » (il faudrait 1557–1602). Les rédacteurs du catalogue ne connaissent pas mieux la peinture d'Agostino Carracci que les dates qui le concernent, car le paysage qu'on lui attribue n'a rien, absolument rien, de ce maître, ni de l'école bolonaise en général.

En avant d'un site très-pittoresque, une bergère en jupon rouge, précédée de quatre chèvres, traverse un ruisseau. Le long du chemin à droite s'en va une femme montée sur un cheval blanc. A gauche, assis au bord d'un bois, un pâtre se déchausse pour passer l'eau. Dans une allée sombre se perd un petit cavalier. De grands arbres des deux côtés encadrent tout le premier plan et laissent voir à l'horizon, vers le milieu, un fond de montagnes azurées. C'est dans le ton de ces montagnes surtout, dans la perspective aérienne, dans la touche large et facile du ciel, dans les qualités de couleur locale, dans les gris perle, dans les blancs onctueux, qu'on retrouve incontestablement Murillo. Que la direction du musée consulte autour d'elle et elle se décidera à faire passer son faux Agostino Carracci dans la catégorie des Espagnols.

De l'Escalante le catalogue n'est pas sûr, et il fait

preuve de réserve en inscrivant que la *Bohémienne* (n° 207) est « par ou d'après » le maître de Cordoue.

Mais la *Madeleine pénitente*, de Mateo Cerezo, est une très-belle œuvre de ce maître un peu hétérogène, composé de Murillo et de van Dyck, et un des derniers représentants de la grande école de Madrid. Il a de la morbidesse, du charme, une couleur harmonieuse, une certaine mélancolie. Sa pécheresse demi-nue, la tête de profil, s'abîme, avec toute la superstition espagnole, devant un crucifix et une tête de mort. Quelques draperies, blanches et bleues, sont bien agencées pour faire valoir les tons de chair. La figure, à mi-corps, est de grandeur naturelle.

Il faut encore, suivant moi, ajouter aux Espagnols un grand *Portrait de l'empereur Charles-Quint* (n° 258), catalogué aux « Maîtres inconnus de l'école italienne, » mais qui paraît être de l'école de Velazquez. Belle peinture, frottée et usée, malheureusement.

Les Italiens. — Sur les trente-neuf tableaux italiens on doit retrancher d'abord les copies reconnues telles par le catalogue : une *Sainte Famille*, d'après Annibal Carrache ; une *Madone* et un *Jésus au jardin des Oliviers*, d'après Correggio ; une *Tête de Christ* et une *Tête de femme*, d'après Carlo Dolci ; une *Sainte Cécile*, d'après le Dominiquin ; une *Cléopâtre*, d'après le Guide; *la Circoncision*, d'après le Parmesan ; une *Vénus*, une *Sainte Famille*, une *Sainte Barbe*, d'après Raphaël ; une *Madone*, « par,

ou dans le genre de » Titien; peinture vénitienne, où il y a de belles parties; *l'Enfant Jésus et saint Jean se faisant des caresses*, « de l'école » du Vinci; mauvaise copie par un Flamand.

J'ajouterai ensuite d'autorité parmi ces copies les tableaux suivants, enregistrés comme originaux : *la Tête du Sauveur*, d'après Pâris Bordone; *Saint Sébastien*, d'après le Guerchin; *la Mort d'Abel* et *un Cupidon*, d'après le Guide; *le Martyre de saint Côme et de saint Damien*, d'après Paolo Veronese.

Puis il convient de glisser sur les tableaux douteux ou insignifiants : *l'Adoration des mages*, attribuée à Carlo Cagliari, fils de Paolo; peut-être; — la *Vierge*, attribuée au Cambiaso; non; — une *Vierge avec l'Enfant*, attribuée au Cortone; le tableau est original, mais semblerait plutôt de l'école espagnole; — *l'Annonciation*, attribuée à Solimene; contestable;— un *Portrait de magistrat*, attribué au Tintoretto; c'est très-laid et indigne du maître.

Éclaircissons encore la liste, en donnant une simple mention des tableaux vrais, mais sans grand intérêt pour l'art; — Luca Giordano : *les Servantes du peintre, faisant de la musique*; vaillante et spirituelle peinture de l'improvisateur napolitain; — Filippo Lauri : *Paysage avec des figures*; les figures sont de lui assurément; le paysage est-il aussi de lui? bon tableau original; — Fabricio Santafede : une excellente *Sainte Famille dans un paysage*; —

Sassoferrato : une *Madone*, assez bonne pour ce mauvais peintre.

Que reste-t-il à présent? comptons : — quatre tableaux à examiner, et huit Salvator Rosa, tous vrais, la plupart superbes.

On est fort embarrassé devant un chef-d'œuvre de la vieille école vénitienne : *la Vierge assise* sur le piédestal d'une colonne tient sur ses genoux l'enfant Jésus ; trois saints sont à sa droite et trois autres à sa gauche. Les figures ont presque la grandeur naturelle. Le caractère des têtes, la précision du dessin, la solidité du ton général, tout se rapproche de Giovanni Bellini et tient à son école. Un fin connaisseur des maîtres italiens, s'il y en a, pourrait ratifier ou infirmer l'assertion du catalogue. Quant à moi, je mets un point d'interrogation : — ?

Même embarras devant une *Sainte Famille*, attribuée à fra Bartolommeo. Grande tournure, des parties magistrales, du sentiment et de l'élégance. Ce n'est point une copie. Est-ce fra Bartolommeo? Encore : — ?

Lodovico Mazzolini, que le catalogue appelle *Marino*, par corruption sans doute de Vasari, qui l'appelait Malino. Ici, point de doute, je pense. Ce *Massacre des Innocents*, en petites figures, est un très-bel original d'un maître très-rare et très-précieux. J'y ai vainement cherché une signature, une date, une inscription quelconque, dans l'espoir de découvrir le fameux mot ZENAR de la signature du

tableau de Berlin, ou le z de la signature du tableau de Manchester[1]. Car ce ZENAR mystérieux a fait baptiser le peintre du nom de Gennaro par Zani, tandis que le rédacteur du catalogue de Paris tient que ZENAR désigne évidemment le mois de janvier. Si ZENAR se trouvait encore, par bonheur, sur le tableau de La Haye, il serait prouvé désormais que Mazzolini ne peignait qu'au cœur de l'hiver.

Carlo Cignani, élève de l'Albane : *Adam et Ève dans le paradis terrestre;* figures nues, de grandeur naturelle, mi-couchées au milieu d'un paysage. La tentatrice, tentée elle-même par le serpent enroulé à un arbre, présente à son innocent époux le fruit défendu. Pomme maudite, que Guillaume Tell a bien fait de percer de sa flèche, en présence de Gessler ! N'avait-elle pas déjà causé dans l'Olympe des jalousies et des dissensions entre les trois belles déesses expertisées *in naturalibus* par l'heureux berger Pâris !

Ce tableau du Cignani est albanesque au possible, maniéré, doucereux, mystagogique et érotique. Un chef-d'œuvre dans son genre, et qui a les honneurs de la place centrale dans le salon des Italiens. Il ferait une drôle de mine à côté de *la Leçon d'anatomie* de Rembrandt ! Mais il ne faut pas oublier cependant que nous sommes, au temps de Cignani, en pleine

[1] Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 406 et suivantes.

décadence du grand art catholique, mythologique, apostolique et romain.

Salvator, qui pourtant était contemporain de Cignani, console un peu de ce maniérisme dépravé. Il a de l'originalité et de la force. Un sauvage parmi des eunuques. S'il fait *Prométhée,* son Prométhée est un homme qui se débat contre le bec de Jupiter. S'il fait *Sisyphe,* c'est un homme qui porte le fardeau de la Fatalité; toujours la lutte de la liberté humaine contre la volonté des mauvais dieux. Son *Prométhée,* en torse de grandeur naturelle, est de la plus valeureuse exécution. Le *Sisyphe,* qui sert de pendant, a moins de feu, quoiqu'il soit « aux enfers, » et la couleur en est plus sèche. Savante académie toutefois, et comme on n'a pas réussi à en peindre beaucoup depuis Ribera et Salvator.

Viennent ensuite de Salvator trois autres couples : « deux tableaux représentant des moines dans une grotte; » trois moines dans chaque grotte, les uns en froc blanc, les autres en froc gris, tous assez *grotesques* et peints avec une aisance, une fougue, une vigueur très-expressives; — deux bons petits paysages, l'un avec un saint Jérôme, l'autre avec une sainte Madeleine; — et enfin, deux grands paysages, de forme ovale, avec figures. Il n'y en a peut-être pas d'une plus belle manière dans tout l'œuvre de Salvator.

Maitres inconnus de l'école italienne.— Sous ce

titre sont catalogués treize tableaux auxquels on peut se contenter d'ajouter des observations sommaires : *Portrait de femme;* école vénitienne; — *Madeleine en adoration;* copie de je ne sais qui; — *Saint Jean l'Évangéliste;* rien; — *Dalila coupant les cheveux de Samson;* faible peinture, de l'école napolitaine; — une *Sainte Famille;* insignifiante; — *l'Adoration des bergers;* copie d'après le Corrége, par un Flamand; — une très-bonne *Tête de femme, en médaillon;* — *l'empereur Charles-Quint;* nous l'avons restitué à l'école espagnole; — *Représentation emblématique de l'Amour;* au milieu, un Amour tire une flèche; plusieurs autres figures nues; très-belle peinture de l'école du Corrége, d'un des Mazzuoli peut-être; — *Cupidon sur un lit de repos;* faible copie, de l'école bolonaise? — deux tableaux avec des ruines; rien; — *La Mort de sainte Cécile*, sur marbre noir; l'art n'a rien à voir là dedans; — et treizièmement, buste d'une *Nymphe;* un chef-d'œuvre, de première beauté.

Le buste est nu, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts, mais la tête est de face; des perles et des rubans ornent la chevelure. Une draperie rouge est jetée derrière l'épaule. Sur fond d'or.

Malgré ce fond d'or, la superbe liberté du dessin, la perfection plastique de l'ensemble, le caractère de cette beauté point du tout mystique, je ne sais quelle exubérance voluptueuse et irrésistible, tout accuse le plus grand style italien du XVIe siècle.

De qui peut être cette création supérieure? L'artiste qui a fait cela devait marquer dans n'importe quelle école, même dans la florentine, où il semble avoir étudié. On ne saurait pourtant nommer aucun des maîtres consacrés parmi ceux de Florence, ni de Rome, ni de Parme, ni de Venise. Il faut donc mettre ici à la fois un point d'admiration et un point d'interrogation : — !?

Onze numéros consacrés aux « Maîtres inconnus en général » terminent le catalogue de la peinture. Sauf un mauvais petit *Paradis*, sur cuivre, de l'école de Breugel, et deux ou trois autres petits barbouillages, ce sont des portraits des princes de la maison de Nassau.

Sculpture. — On voit aussi, dans les salles du musée, treize morceaux de sculpture, bronze, marbre et terre cuite, tous bustes, excepté une petite statue de *Guillaume III*, par J. Blommendael, 1676, lequel a fait encore du même personnage un buste daté 1699. Les autres bustes sont ceux de *Frédéric-Henri*, de *Guillaume II*, de sa femme, *Marie Stuart*, princesse d'Angleterre, et de *Guillaume III*, par Rombout Verhulst ; tous quatre datés 1683 ; ceux de *Guillaume IV* et de sa femme, la princesse *Anne* d'Angleterre, datés 1733, par J. B. Xavery ; ceux de *Guillaume V* et de sa femme, *Sophie-Wilhelmine*, princesse de Prusse ; un très-beau bronze de *Guillaume le Taciturne*, et qui paraît du

temps; et deux terres cuites, une de l'amiral *de Ruijter*, l'autre d'un amiral innommé; on dirait que ce portrait de l'amiral de Ruijter, qui a les yeux fermés, a été moulé sur le mort; puissante tête d'un grand homme, puissamment reproduite, soit par une contre-épreuve de la nature, soit par le génie d'un artiste.

A présent, fermons le catalogue que nous avons analysé jusqu'à la dernière lettre, et repassons en mémoire les *trésors* de ce musée de La Haye, trop peu connu des artistes de l'Europe.

Rembrandt et Paul Potter, comme on ne saurait les voir ailleurs. *La Leçon d'anatomie* et *le Taureau* ne sont-ils pas, avec *la Ronde de nuit, les Syndics, le Banquet des arquebusiers,* du musée d'Amsterdam, les tableaux les plus importants de toute l'école hollandaise?

Berchem, Metsu et Wouwerman, dans des exemplaires tout à fait rares et singuliers, et aussi dans des tableaux de leur meilleure qualité.

Gerard Dov, Frans van Mieris, Adriaan van Ostade, Jacob Ruijsdael, Jan Steen, Terburg, Adriaan et Willem van de Velde, dans plusieurs de leurs chefs-d'œuvre.

Quelques artistes de haute valeur et presque inconnus, comme Theodor de Keijser et van der Meer de Delft.

Quantité de portraits de ces maîtres : les portraits

de Paul Potter, de Frans van Mieris, de Michel van Musscher, de Gaspar Netscher, d'Adriaan van Ostade, de Jan Steen, de Terburg, etc.

Parmi les étrangers : Dürer et Holbein, Rubens, Jordaens et van Dyck, Murillo et Salvator Rosa.

Tout cela vaut la peine de prendre le chemin de fer, n'importe où l'on soit, — tous les chemins de fer de l'Europe aboutissent maintenant à la Hollande par deux grandes artères, à Cologne et à Anvers, — et de venir visiter La Haye et Amsterdam.

Une fois là, il est bien facile de voir le reste : Rotterdam, Dordrecht, Leyde, Haarlem, Utrecht, et tant d'autres villes où sont disséminés les souvenirs du grand XVIIe siècle hollandais ; car la Hollande, à l'inverse des pays de centralisation, a manifesté sa vie sur tous les points de son territoire. Partout, des hôtels de ville, des édifices publics, des établissements fondés par association, y témoignent d'une activité généreuse et féconde. Pour avoir une idée du peuple hollandais et de ses arts, il faut l'étudier non-seulement à Amsterdam et à La Haye, mais dans ses autres demeures, au milieu des vastes campagnes, derrière ses digues, au bord de ses fleuves et de ses innombrables canaux.

Comme dit le proverbe russe : Plus on va loin dans la forêt, plus on trouve de bois.

FIN DU MUSÉE DE LA HAYE.

CONCLUSION.

Après avoir parcouru seulement ces deux musées de la Hollande, on comprend déjà combien l'école hollandaise est originale et profondément distincte de toutes les autres, sans excepter l'école flamande. Aussi est-il très-singulier que, d'habitude, les critiques français [1] confondent obstinément les Hollandais avec

[1] M. Louis Viardot, dans ses *Musées d'Europe*, passim : « Je confonds en une même famille les maîtres de la Hollande et des Flandres, les grands et les petits Flamands... — Van der Helst, Terburg, Metzu, *les petits Flamands* comme on les appelle... — Rembrandt procède de Rubens... — Il n'y a pas d'école hollandaise... etc. »

M. Arsène Houssaye, dans le *Moniteur universel* du 25 mars 1858, article sur les Musées de province : « Ruysdael traîne à sa suite les paysagistes *flamands comme* Hobéma (*sic*), Berghem, etc... »

M. Edmont About, dans le *Moniteur universel*, Salon de 1857 : « M. Meissonier est un vrai *Flamand qui s'inspire de Metzu...* »

M. de Sault dans *la Presse* du 12 avril 1858 : « Voici un *Flamand*, Gevaërt Flink (*sic*)... *Cet artiste est Flamand*... etc. »

M. Dréolle, dans *l'Artiste* du 25 avril 1858 : « Dans l'école *flamande* Paul Potter... etc. »

Il n'y a pas jusqu'à l'excellent *Dictionnaire français* de

les Flamands. Il y a là une hérésie historique et artistique[1] à la fois, un inexplicable oubli de l'histoire, une perversion de la géographie, une vue tout à fait fausse de l'art lui-même.

La Hollande et les Flandres ont eu, il est vrai, une destinée presque commune jusqu'à la grande lutte politique et religieuse du XVIe siècle, et jusque-là un art à peu près commun. Mais, à partir de la Séparation de 1579, il y a un abîme entre les deux peuples.

Les Provinces-Unies, après s'être détachées des Pays-Bas espagnols, constituent géographiquement et socialement une nation à part, qui a pour principe la liberté religieuse et politique, le protestantisme et la république. C'est sous cette influence caractéristique que se produit, presque tout de suite, dès le commencement du XVIIe siècle, une école autochthone,

Bescherelle où l'on ne trouve : « Adrien Brauwer, peintre *flamand* né à *Harlem!...* » Et par une autre singularité : « Jean van den Hoeck, célèbre peintre *hollandais* né à *Anvers!* un des élèves les plus distingués de Rubens... »

Quelle promiscuité !

[1] « C'est une hérésie historique et artistique, que de soutenir l'identité, en leur origine et leur développement, de l'école hollandaise et de l'école flamande. Rembrandt est le centre d'une tout autre pléiade que celle qui s'est formée autour de Rubens ; il est le moteur d'une impulsion toute nouvelle... » — M. van Westrheene : *Jan Steen*, La Haye, 1857.

qui n'a plus aucune adhérence avec les anciens Pays-Bas, toujours courbés sous le despotisme de l'Espagne catholique. Les écrivains français ne se souviennent donc point de cela, puisqu'ils appellent Flamands — Brouwer, Paul Potter, Berchem, Hobbema, Metsu, Flinck, nés en Hollande un demi-siècle après sa constitution en république indépendante, — et même Rembrandt! — qui n'est pas moins écarté de Rubens que de Raphaël.

Rubens était chez des vaincus et des esclaves; Rembrandt, chez des vainqueurs et des hommes libres. Là est surtout la différence de leurs génies.

Rubens est toujours à la suite de l'art italien, comme sujets, comme inspiration et composition, et il ne s'en distingue que par un style de dessin analogue aux types de son pays. Sur son œuvre peint, d'environ 1,500 pièces, il y a 6 à 700 tableaux catholiques, 5 à 600 tableaux mythologiques! le reste, portraits de princes, en général, et quelques paysages. On ne citerait pas de lui plus d'une douzaine de tableaux où l'homme soit étudié pour lui-même, et interprété en dehors des traditions du christianisme ou du paganisme. — Soit dit sans entamer en rien son génie abondant et splendide.

Rembrandt, au contraire, comme sujets et comme

interprétation, est absolument neuf. Il ne s'inspire plus des morts, mais des vivants. Sur son œuvre peint, de 6 à 700 pièces cataloguées, si l'on trouve une cinquantaine de sujets de la Bible et autant de l'Évangile, encore n'y a-t-il point suivi l'orthodoxie, ni dans le sentiment, ni dans la forme plastique ; il n'y a vu qu'un prétexte pour mettre là, aussi bien qu'ailleurs, l'homme de son temps et de tous les temps. De mythologiades, il n'en a guère peint qu'une demi-douzaine, pour se moquer des vieux dieux : il faut voir son *Ganymède*, de Dresde, et sa *Danaé*, de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ! Mais le fond de son œuvre est la représentation de sujets humains, patriotiques, philosophiques ou familiers, comme *la Ronde de nuit*, *la Leçon d'anatomie*, de vieux savants qui méditent, des intérieurs de vie domestique, des scènes de travail ou de passions. Cela compte pour une centaine dans son catalogue. Et puis, 4 à 500 portraits, où il a étudié directement et exprimé l'homme, la femme, l'enfant, — l'humanité entière, saisie au vif.

Tel est le caractère de l'école hollandaise dans son ensemble. La vie, *la vie vivante*, l'homme, ses mœurs, ses occupations, ses joies, ses caprices. Les uns ont pris le citoyen en action pour la chose publique, qu'il se livre à l'exercice des armes ou à la

délibération des affaires; les autres ont pris les familles chez elles, ou dans leurs distractions extérieures; ceux-ci les classes distinguées, ceux-là les classes laborieuses, ou les classes excentriques. D'autres ont représenté le milieu où s'agite la vie commune, les mers et les plages, avec les épisodes de l'existence maritime, si chère au pays; les campagnes et les forêts, avec les dompteurs de la terre et les dompteurs des animaux; scènes agrestes et scènes de chasse; les canaux et les ruisseaux, avec des moulins, des barques, des pêcheurs; les villes, places et rues, où la population circule avec toute sa variété. Partout l'animation, la vie présente, qui est aussi la vie éternelle, — l'histoire du peuple et du pays.

Véritable histoire, en effet, que la peinture hollandaise, et dans laquelle les artistes indigènes ont fixé, en images lumineuses et justes, une sorte de photographie de leur grand XVII[e] siècle, hommes et choses, sentiments et habitudes, — les faits et gestes de toute une nation.

Ah! ce n'est plus l'art mystique, enveloppant de vieilles superstitions, l'art mythologique, ressuscitant de vieux symboles, l'art princier, aristocratique, exceptionnel par conséquent, et consacré uniquement à la glorification des dominateurs de l'espèce hu-

maine. Ce n'est plus l'art des papes et des rois, des dieux et des héros. Raphaël avait travaillé pour Jules II et Léon X; Tiziano, pour Charles-Quint et François I[er]; Rubens encore travaillait pour l'archiduc Albert et les rois d'Espagne, pour les Médicis de France et Charles I[er] d'Angleterre. Mais Rembrandt et les Hollandais n'ont travaillé que pour la Hollande et l'humanité.

Et quel autre peuple a ainsi écrit son histoire dans ses arts? Aucun, si ce n'est, à un certain degré, l'Allemagne.

Chez les nations latines, l'art est demeuré suspendu en l'air, au double sommet de l'Église et de la Cour, bien au-dessus des *fidèles* et des *sujets*. En Italie surtout, et même en France, le pays de la littérature claire, significative, indépendante, on n'a presque jamais fait que de la peinture mystagogique, théologique, mythologique et allégorique, ou de la peinture « d'apparat, » suivant le mot d'Émeric David. Les dogmes et cérémonies de la religion, les bacchanales et les sacrifices, les hauts faits des souverains, les joutes et divertissements des seigneurs, les images des dieux et des grands, à l'exclusion de la nation entière, voilà le cadre infranchi par les artistes méridionaux.

En France on n'a jamais peint les Français, je ne dis pas seulement les classes populaires, mais les groupes de tout rang qui constituent cet ensemble varié qu'on appelle la France. C'est ce que M. Alexis Monteil reprochait à l'histoire écrite. Combien ce défaut n'est-il pas plus notable dans les arts! La France a des milliers de portraits de Louis XIV et de tous les principicules de sa dynastie, mais de Rabelais, Montaigne, Corneille, Lafontaine, Molière, etc., c'est à peine si l'on pourrait retrouver la figure authentique. La France, dans les tableaux de son école, a des Hébreux, des Grecs, des Romains, des Vénus et des Vierges, des Amours et des Anges, des Hercule, des Alexandre, des César, — mais d'hommes et de femmes, point.

Si, pourtant. Jusqu'au XVIIe siècle, il y a en France quelques estampes secondaires, quelques vignettes, quelques caricatures, qui touchent à la vie nationale, mais point de peinture. Au XVIIIe siècle, apparaissent trois ou quatre artistes assez originaux. Watteau est un peintre français, — l'égal, non le pareil, du grand peintre romain, Nicolas Poussin, — et il a exprimé, sinon la nature *naturelle*, du moins une poésie très-humaine par le sentiment et très-française par l'élégance et par l'esprit. Et Chardin, et Boucher,

et Fragonard, et Greuze, qui est un peu plus Normand que Nicolas des Andelys. Voilà tout. Ce n'est guère.

L'art hollandais, avec son *naturalisme* comme on se plaît à dire, est donc unique dans l'Europe moderne. C'est l'indication d'un art inspiré tout autrement que l'art mystique du Moyen-âge, que l'art allégorique et aristocratique de la Renaissance, toujours continuée par l'art contemporain.

L'art de Rembrandt et des Hollandais, c'est tout simplement L'ART POUR L'HOMME.

FIN.

TABLE DES ARTISTES

CITÉS DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Cie, 30, rue Mazarine.

MUSÉES

DE LA

HOLLANDE

Il paraît qu'on nous a beaucoup reproché en France notre *manie* de restituer les noms *étrangers* dans leur orthographe nationale. A l'*étranger*, au contraire, cette fidélité historique a été fort approuvée, ainsi que le caractère cosmopolite de nos appréciations en général.

Nous persistons donc à écrire les noms, autant que possible, comme les artistes eux-mêmes et leurs contemporains et compatriotes les ont écrits. Nous avons l'espoir qu'on finira par nous suivre dans cette réforme, dont le catalogue du Louvre donne déjà l'exemple. Ce serait sans doute un avancement vers une histoire européenne de l'art.

Il y aurait une chose bien utile à faire, et dont l'initiative devrait être prise par quelque directeur d'un des grands musées de l'Europe. On réunit des meetings internationaux pour la propriété littéraire, pour l'économie politique et pour d'autres intérêts qui touchent à la collectivité des peuples. Si j'étais directeur du Louvre de Paris, ou de la National Gallery de Londres, ou du musée de Berlin, je convoquerais un concile des conservateurs de musées, galeries et collections principales, des critiques accrédités, des érudits et amateurs compétents, dans toute l'Europe. Ce congrès aurait pour objet d'arrêter la forme des noms des artistes suivant le langage et la coutume de chaque peuple et de chaque époque, de vérifier les dates apocryphes, de confronter des documents, de discuter même le cadre d'une histoire générale de l'art.

Une pareille assemblée, composée d'éléments très-divers, représentant toutes les langues, toutes les traditions, tous les génies des nations européennes, jetterait certainement des lumières imprévues sur l'histoire des anciennes écoles. Elle fixerait, tout au moins, un système uniforme pour le meilleur classement possible des collections, pour la meilleure rédaction possible des catalogues, dans tous les pays : deux mesures qui faciliteraient singulièrement les études des artistes. Ce serait déjà un résultat positif, outre que les membres de ce meeting universel remporteraient chacun dans son pays une liste des points historiques et biographiques qu'il importe d'éclaircir, en France, en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Hollande, en Belgique, en Allemagne, en Scandinavie, en Pologne, en Russie, partout.

Bruxelles. — Typ. de Ch. Vanderauwera, Montagne-aux-Herbes-Potagères, 25

MUSÉES

DE

LA HOLLANDE

PAR

W. BURGER

II

MUSÉE VAN DER HOOP, A AMSTERDAM
ET MUSÉE DE ROTTERDAM

SUITE ET COMPLÉMENT AUX

MUSÉES D'AMSTERDAM ET DE LA HAYE

BRUXELLES ET OSTENDE
LIBRAIRIE DE FERDINAND CLAASSEN
88, RUE DE LA MADELEINE, 88

PARIS
Vᵉ JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1860

INTRODUCTION

Le premier volume des MUSÉES DE LA HOLLANDE (*Amsterdam et La Haye*) annonçait que « peut-être cette publication serait suivie de publications analogues sur le *Musée de Rotterdam*, sur le *Musée van der Hoop*, à Amsterdam, sur les riches galeries particulières de la Hollande, etc. »

Voici toujours le second volume des MUSÉES, suite et *complément* du premier.

Sans doute, beaucoup de villes hollandaises possèdent de précieux tableaux dans leurs hôtels civiques

et autres établissements sociétaires ; quelques-unes ont même fondé nominativement des musées, — qu'il reste à remplir. Mais on ne peut compter en Hollande aujourd'hui que les quatre collections publiques, étudiées dans nos deux volumes.

A présent donc, j'ai parfait mon petit édifice à la hollandaise, — pour parodier l'ambitieux mot latin : *Exegi monumentum*. N'est-il pas de bonne esthétique, que le style architectural se conforme aux temps et aux lieux? Dans le pays de Hobbema, on ne pouvait avoir la prétention d'ériger un noble et superbe monument à colonnes, tel, par exemple, que la Bourse de Paris. Les héros de van Ostade y seraient mal à l'aise, et Jan Steen s'en moquerait.

Il y aura néanmoins des dépendances à cette première construction, centre d'une sorte de Commune artiste, où l'on finira par trouver réunies toutes les familles et toutes les individualités de l'école hollandaise. Des galeries particulières s'élèveront à leur tour, bientôt, avec des ornements photographiques, dont se chargera le soleil.

C'est à l'œuvre seulement que l'ouvrier connaît les difficultés de son travail. Ces petits volumes n'ont l'air de rien ; mais, en conscience, ils nous ont coûté

bien des jours à regarder des tableaux, bien des nuits à lire des livres et de vieux papiers

Lorsque nous avons commencé ces études, épouvanté des ténèbres qui couvrent encore l'histoire de l'art hollandais, intérieurement nous accusions notre propre ignorance, et nous avions l'espoir secret que, si nous pouvions arriver à savoir tout ce que savent les autres, alors nous verrions des lumières à la place des ombres.

Petit à petit, et par entraînement passionnel, nous avons interrogé tout, à peu près, — qu'on nous permette de le dire, — musées et collections de presque tous les pays, livres d'art, anciens et nouveaux, dans presque toutes les langues. Et toutes ces recherches n'ont guère abouti qu'à constater les contradictions ou les réticences des historiens, biographes et critiques, sur les faits et les dates, sur la personnalité même et le caractère des artistes hollandais.

Ce que nous avons appris, assez certainement, c'est que les autres n'en savent pas long, et que nous ne sommes pas beaucoup plus avancé que les autres.

Cependant nous nous sommes fortifié dans cette idée, qu'en continuant à étudier partout les œuvres mêmes, à consulter leurs rapports et analogies, à re-

lever les signatures et les dates, on finirait par ressusciter à la fois la biographie individuelle des maîtres et l'histoire générale de l'école.

Mais que d'embarras ne rencontre pas en ces études un simple critique, à qui manquent les ressources des traditions conservées dans les musées et galeries, des archives conservées par les municipalités, les gildes ou les vieilles familles ! Et surtout comment examiner des tableaux pendus quelquefois à des hauteurs désespérantes, ou égarés dans des coins sombres !

Dans les musées, grâce à l'obligeance des directeurs, encore avons-nous pu généralement faire décrocher les peintures qu'il nous intéressait de regarder de près et en bonne lumière. Mais, dans les collections privées, qui, en Hollande, ne sont souvent qu'un luxe de l'habitation du propriétaire, on ne saurait troubler l'économie de ces objets décoratifs, ni dresser des échelles contre des tentures de damas. Il faudrait même souvent déranger des meubles, des consoles chargées de vases du Japon et de bouquets de tulipes !

Aussi, que de fautes, erreurs et omissions, nous nous reprochons déjà dans le premier volume de ces Musées, et même dans celui-ci, avant qu'il ait paru !

A peine une feuille est-elle tirée, que le moindre détail nouvellement découvert nécessiterait des rectifications ou adjonctions! Tout cela est noté à mesure, avec soin, sur des exemplaires où les pages manuscrites sont plus nombreuses que les pages imprimées! Tout cela trouvera place dans une nouvelle édition qui, plus tard, réunira en un seul volume compacte les quatre MUSÉES DE LA HOLLANDE.

Nous avons cependant encore gagné ceci, au cours de nos études persévérantes sur l'école hollandaise depuis cinq à six ans, nous avons gagné de comprendre plus intimement le caractère de cet art original et si l'on peut dire excentrique à l'art des autres peuples européens.

Par un mirage singulier, toutes les fois que nous pensons à Rembrandt et aux Hollandais, aussitôt Raphael et les Italiens nous apparaissent, en contraste aux artistes du Nord. Durant des années, nous avons donc vécu presque sans cesse, moitié avec les Italiens et Raphael, moitié avec nos Hollandais et Rembrandt qui jamais ne nous quitte. Ces morts illustres, notre seule compagnie dans la solitude, nous ont tourmenté, le jour et la nuit, en nous proposant sans cesse leurs énigmes si divergentes.

Un matin, trouvant dans un *magazine* à images les portraits de Raphaël et de Rembrandt, nous nous mîmes à les découper machinalement pour les accrocher avec une épingle à la muraille, comme font les plébéiens, les enfants et les artistes. Raphaël est tourné à gauche, Rembrandt à droite. Impossible de les attacher face à face : ça aurait l'air d'une double ironie. Naïvement, nous les accolâmes dos à dos, et, au-dessus des deux têtes rapprochées à rebours et à contre-poil, nous écrivîmes :

JANUS

accompagnant le nom mystique du monogramme des deux maîtres ainsi disposé : ЯR.

Tel fut le résumé instinctif de toutes nos élucubrations sur ces deux grands génies.

A eux deux, en effet, ne sont-ils pas le Janus de l'art? Raphaël regarde en arrière; Rembrandt regarde en avant. L'un a vu l'humanité abstraite, sous les symboles de Vénus et de Vierge, d'Apollon et de Christ; l'autre a vu directement, et de ses propres yeux, une humanité réelle et vivante. L'un est le passé, l'autre l'avenir.

Nous dirions encore volontiers que le grand art

italien est l'épanouissement suprême d'une société toute développée et qui allait se faner; que le petit art hollandais est le germe d'une société encore latente et qui doit pousser et verdir; — que Raphaël est une fleur, et Rembrandt une racine.

Lorsque Giotto et ses successeurs s'écartèrent audacieusement des types orthodoxes et traditionnels du Moyen-Age, les purs catholiques byzantins, d'une part, protestèrent contre cet abandon de l'idéal consacré, contre cette recherche grossière d'un naturalisme scandaleux. Et, d'autre part, un ancien Grec raffiné qui eût vu les bonshommes de Giotto n'eût pas manqué certainement de leur appliquer le mot de Louis XIV à propos des paysans de Teniers.

Giotto était une racine, qui a poussé avec Masaccio, qui a fleuri en Léonard, en Raphaël, en Corrége, en Titien.

Chez les Grecs, l'art éginétique n'avait-il pas été aussi le rudiment de l'art de Phidias et de Praxitèle?

La Renaissance italienne est absolument le pendant de la Renaissance grecque, et la France est à l'Italie moderne absolument ce que fut l'Empire romain à la Grèce antique.

La Grèce avait été longtemps le champ de bataille où se balançaient les destinées du monde, jusqu'à ce

que Rome l'eût absorbée. Pareillement, l'Italie a été le champ de bataille de l'Europe, jusqu'à ce que « le siècle de Louis XIV » succédât au « siècle de Léon X, » comme le « siècle d'Auguste » avait succédé au « siècle de Périclès. »

Dans ces prodigieux déplacements de la civilisation, l'art grec antique et l'art italien moderne s'évanouirent l'un et l'autre, et il ne se produisit plus que des imitations chez les deux peuples fatalement héritiers de la tradition glorieuse. Les Romains s'imaginèrent pourtant avoir un art comparable à celui de la Renaissance grecque, leur prototype; et, sous Louis XIV, Le Brun et Mignard furent comparés, de bonne foi, à Michel-Ange et à Raphaël. Mais, dans le monde moderne comme dans le monde antique, la tige de l'art, transplantée, dépérit, et elle ne donne plus de fleurs.

C'en est donc fait — il faudrait le reconnaître — de la Renaissance italienne. L'art du seizième siècle n'est plus qu'un souvenir historique comme l'ancien art grec. La *Madone de Saint-Sixte* demeurera, au même titre que la *Vénus de Milo*, une des plus sublimes inventions d'un certain art correspondant à une certaine époque, et l'immortel enseignement des artistes futurs. Mais les deux éléments au milieu des-

quels ces deux divinités ont été créées, à dix-huit siècles de distance, ont également disparu du monde actuel.

Pourquoi donc, en effet, les critiques constatent-ils, à chaque exposition, que la peinture, dite religieuse, est désormais impossible, que la peinture mythologique et héroïque tourne au ridicule, mais que la peinture de mœurs et le paysage envahissent tout? et quels sont donc les peintres contemporains le plus universellement recherchés? Les analogues des maîtres hollandais, comme sujet et comme exécution.

Tous les signes plastiques et tous les signes intellectuels s'accordent à présager une transformation de l'art européen. Et le principe nouveau, dans cette métempsycose irrésistible, est précisément le principe de l'art hollandais : Faire ce qu'on voit et ce qu'on sent. Le reste dépend du génie. Le génie, c'est de voir et de sentir, par sa propre virtualité, autrement et mieux que tout le monde, ce qui est beau, ou ce qui est bon et vrai : trois mots qui sont un.

Ah! si Rembrandt, avec son génie libre et original, ressuscitait dans un pays comme l'Italie, — cet éternel pays de la Beauté, — à quelles créations superbes il communiquerait la lumière!

Ah! si Jan Steen, avec sa causticité perspicace, avec sa mimique expressive, ressuscitait en France, — ce pays de l'Esprit, — la bonne comédie profondément humaine qu'il jouerait sur ses toiles!

Les Hollandais ont peint à la perfection leurs compatriotes. Ce que l'*esthétique* leur reproche, ce n'est que leur sincérité : la première qualité de l'art cependant, qu'il s'applique à quoi que ce soit! C'était la qualité de Raphaël apparemment, quand il peignait le portrait de Léon X avec les cardinaux; c'était celle de Titien, de Velazquez et de van Dyck, dans leurs portraits de monarques ou de gentilshommes. Seulement les Hollandais, au lieu de représenter des papes et des princes, eurent pour modèles de rudes marins, de braves arquebusiers, des bourgmestres sans façon, d'honnêtes et gais travailleurs, la foule, tout le monde, en un pays d'égalité. Et sans doute leurs personnages sont aussi vivants que n'importe quel prince en peinture. Toute la critique qu'on en pourrait faire, par comparaison à la peinture *d'apparat*, reviendrait donc à signaler les différences de castes. De même qu'en comparant leurs compositions simples et naïves aux compositions idéales et allégoriques, toute la critique n'accuserait que des dissidences d'opinions philosophiques et autres.

Il y a déjà longtemps qu'on a écrit : A société nouvelle, art nouveau. La société contemporaine n'est plus celle de l'Italie du seizième siècle : pourquoi l'art contemporain resterait-il indéfiniment à la suite de la vieille école italienne? C'est un anachronisme et une hérésie.

Or, l'art hollandais est le premier qui ait renoncé à toute imitation du passé, et qui se soit tourné vers du neuf. C'est là sa valeur essentielle, outre son adresse technique, son naturel et sa clarté.

W. B.

Bruxelles, mai 1860.

MUSÉE
VAN DER HOOP

MUSÉE
VAN DER HOOP

Les étrangers, amateurs de peinture, allaient autrefois visiter la galerie particulière de M. van der Hoop, une des plus célèbres d'Amsterdam. M. A. van der Hoop, de l'ancienne maison de commerce Hope et Ce, était un homme très-aimable et très-simple de mœurs, malgré son immense fortune. Il se plaisait à montrer aux connaisseurs ses tableaux distribués dans les pièces de sa confortable maison sur le Keizersgracht. Nous avons eu nous-même l'honneur de voir ainsi avec lui, il y a une douzaine d'années, toute sa collection, depuis les chefs-d'œuvre du dix-septième siècle hollandais jusqu'aux tableaux de l'école moderne, que le propriétaire, à notre grande surprise, paraissait estimer autant que les anciens. Mais, s'il patronnait généreusement les artistes ses contemporains et compatriotes, il n'en était pas moins toujours disposé à donner des milliers

de florins pour la peinture des vieux maîtres. Smith et Nieuwenhuys avaient été ses fournisseurs attitrés, et c'est d'eux que viennent les merveilles de la collection : de Smith, le Rembrandt, le Both, le van Dyck ; de Nieuwenhuys, l'Adriaan van de Velde, le Philips Wouwerman, le Metsu, etc., etc.

Ancien membre de la première Chambre des états, membre du Conseil de ville d'Amsterdam, commandeur de l'ordre du Lion néerlandais et de l'ordre de Sainte-Anne, M. van der Hoop mourut à Amsterdam, le 15 mars 1854, âgé de soixante-quinze ans. Ne laissant point d'héritiers directs, il avait légué sa collection à la ville d'Amsterdam, — aux mêmes conditions que l'Institut Teyler de Haarlem, et à charge par la ville d'acquitter les droits de succession. Peu s'en fallut que la donation ne fût pas acceptée, à cause de l'énormité des droits à payer : 50,000 florins. Cependant un comité provoqua une souscription publique qui produisit 20,000 florins, la ville s'engagea pour 12,000 florins, et quelques généreux amateurs, MM. Jacob de Vos Jacobsz, C. J. Fodor et autres, complétèrent la somme. L'acceptation du legs fut donc régularisée, et la collection installée dans les bâtiments de l'Académie des Beaux-Arts.

Telle est l'origine du nouveau musée public qui porte le nom de M. van der Hoop.

Les deux pièces où sont rangés les tableaux — dans l'une les anciens, dans l'autre les modernes —

sont des espèces d'ateliers, éclairés d'en haut, situés au fond des bâtiments de l'Académie, et peu dignes de contenir une pareille collection. La taxe d'entrée, attribuée aux pauvres, conformément à une des clauses du testament, est 25 cents, un peu plus de 50 centimes.

Il faut espérer que bientôt cette collection, tout en conservant le nom du testateur, sera réunie au musée d'Amsterdam. Car il est question, depuis quelque temps déjà, d'élever dans un emplacement convenable un édifice consacré aux arts, où l'on puisse voir enfin en belle lumière la *Ronde de nuit* et les autres tableaux du musée, où l'on puisse exhiber aussi les grandes et magnifiques compositions historiques, entassées obscurément dans les salles et les greniers du nouvel hôtel de ville.

Quand ce projet de construction monumentale sera réalisé, peut-être même obtiendrait-on de plusieurs établissements particuliers la cession, moyennant finance, de certains chefs-d'œuvre qu'ils emprisonnent sans profit pour l'art, sans gloire pour la nation. La gilde des chirurgiens n'a-t-elle pas vendu ses deux Rembrandt, la *Leçon d'anatomie* du docteur Tulp et le pendant, la *Leçon du docteur Deyman?*

Ah ! dans ce palais central de l'art, dans ce *Louvre* de la Hollande, — en fait de collections d'art, du moins, la centralisation est une excellente chose, — si l'on pouvait rassembler aussi les grandes peintures des hôtels de ville de Leyde, de La Haye, de Haar-

lem : Lucas de Leyde et son maître Engelbrechtsen, Jan Lievens et son maître van Schooten, qui fut probablement aussi un des maîtres de Rembrandt, Jan van Ravestein, Frans Hals, etc. ! Si l'on pouvait y transporter même la collection royale de La Haye, trop mal éclairée dans sa petite maison ! Alors la Hollande montrerait de ses artistes nationaux la plus belle et la plus complète collection du monde.

Quelle fête pour les artistes ! Quels enseignements pour l'histoire de l'art !

Rembrandt aurait sa salle spéciale et on pourrait le suivre depuis le petit portrait, probablement le sien, antérieur, suivant moi, à 1630, depuis le *Siméon* de 1631, depuis son premier chef-d'œuvre la *Leçon d'anatomie*, jusqu'à la *Ronde de nuit*, le vrai type de son génie,—jusqu'aux *Syndics*, le chef-d'œuvre de sa troisième manière, — jusqu'au tableau du musée van der Hoop, le dernier peut-être qu'il ait peint.

Et, dans les salles voisines, on verrait, rangés en ordre chronologique, d'un côté ses précurseurs, de l'autre ses sectateurs. Dans d'autres salles, ses rivaux ou, pour mieux dire, ses parallèles, tels que van der Helst. Ailleurs, la série des petits maîtres, plus ou moins indépendants du grand révélateur qui domine tout, — la petite Hollande, comme l'appelle je ne sais quel écrivain, — tous ces artistes naïfs, spirituels, adroits, si originaux, même relativement les uns aux autres.

Ce rapprochement des œuvres dans toute la lignée d'une école est le procédé le plus instructif pour les artistes et pour les amateurs. On ne connaît bien que ce qu'on a étudié depuis l'origine jusqu'à la fin.

La Hollande, qui, par sa constitution sociale et religieuse, par sa situation géographique, aussi par ses mœurs et son caractère, a l'heureuse chance d'être actuellement étrangère aux révolutions politiques, devrait faire chez elle cette petite révolution artiste, toute pacifique et si glorieuse ! Il ne s'agit que de comprendre et de vouloir.

Dans la riche et libre Hollande, comme dans la riche et libre Angleterre, presque tout se fait par association, *by voluntary contribution*. Si une douzaine des généreux amateurs du pays se mettaient à la tête d'une société pour la fondation d'un musée central dans des proportions grandioses, véritable *Musée du royaume,* ainsi que s'appelle très-improprement aujourd'hui le musée d'Amsterdam (*Rijk's Museum*), le projet réussirait avec le temps, et ils auraient fait beaucoup pour le progrès de l'art et pour l'honneur de leur nation.

Supposez alors un beau catalogue général, rédigé, pour la partie descriptive et documentale des tableaux comme le nouveau catalogue d'Amsterdam et ceux de Paris, de Berlin, de Londres,—pour les renseignements biographiques comme le minutieux catalogue d'Anvers, — l'histoire de l'école hollandaise, encore si obscure, ne serait-elle pas déjà vivement éclairée?

A cette œuvre vraiment patriotique, et bien intéressante aussi pour le reste de l'Europe, il ne faudrait que le concours des archivistes, historiens, érudits, amateurs et curieux, qui, dans les diverses localités, fouillent les archives des hôtels de ville, des gildes et corporations, tels que MM. Scheltema à Amsterdam, Backhuisen van der Brink à La Haye, Kramm à Utrecht, et tant d'autres, auxquels on doit déjà des découvertes précieuses. Si leurs efforts, isolés jusqu'ici, tendaient à un but commun, avec des points de recherche déterminés, l'histoire de l'art en Hollande serait bientôt faite, autant, du moins, qu'elle peut l'être.

Ces réflexions sembleraient peut-être une utopie ailleurs qu'ici, où il s'agit d'un legs valant aujourd'hui plusieurs millions, généreusement laissé par un simple citoyen à son pays.

Le musée van der Hoop se compose de 198 tableaux : 41 modernes, dont nous dirons quelques mots à la fin, et 157 anciens, tous de l'école hollandaise, sauf 10 flamands, 1 espagnol et 3 copies de l'école italienne.

Le catalogue (1855) — il y en a une édition en français — n'a pas plus de vingt pages pour les 198 numéros. Chaque tableau est désigné par son titre seulement, sans description, sans indication des signatures, ni des provenances, ni des dimensions, sans renseignement quelconque ; le nom du maître n'est accompagné, pour toute notice biographique, que

des dates approximatives de sa naissance et de sa mort.

Et justement, cette collection, formée au hasard, par un amateur, sans projet d'un musée public, offre beaucoup de maîtres dont les œuvres et la vie sont presque également inconnus. Elle nécessiterait donc, plus qu'une collection uniquement choisie parmi les peintres célèbres, des explications sur les tableaux, — et sur leurs auteurs des éclaircissements biographiques.

C'est pourquoi nous aurons encore à faire ici ce que nous avons dû faire pour les musées d'Amsterdam et de La Haye, dont ce travail est une suite et un complément : à authentiquer les tableaux, à les décrire, à les entourer des documents qui s'y rapportent, et en même temps à rectifier des biographies ou à les esquisser à nouveau, soit d'après les matériaux dispersés dans les publications hollandaises, belges, allemandes et anglaises, soit à l'aide de la critique comparative des œuvres elles-mêmes.

REMBRANDT. — « N° 98. *Paulus* [1] Rembrandt van Rijn, né en 1608, mort en 1669. Tableau connu sous la dénomination de : la *Fiancée juive.* »

Deux figures, debout, de grandeur naturelle, jus-

[1] Le catalogue, qui a pris dans la brochure de M. Scheltema les dates exactes de la naissance et de la mort, aurait dû supprimer ce *Paulus*, dont il n'y a trace dans aucun document écrit, dans aucune signature authentique des tableaux,

qu'aux genoux : une jeune et belle femme, richement parée, et un homme d'au moins cinquante ans. La femme est presque de face, tranquille et radieuse. Elle a les traits bien modelés, le teint fleuri, d'abondants cheveux bruns. Corsage et robe rouges, d'un ton superbe ; pèlerine et manches blanches. Elle est toute couverte de bijoux : peigne, boucles d'oreilles, collier, grande chaîne pendante, bracelets, bagues en pierres précieuses et en perles. L'homme, tourné de trois quarts à droite, s'avance vers elle comme pour l'embrasser, lui met une main sur l'épaule gauche et de l'autre main touche la chaîne d'or contre le sein. Elle, de sa main gauche, rencontre la main un peu égarée et elle abaisse sa main droite vers ses flancs. On soupçonne qu'il pourrait être temps de la marier.

Est-ce ce vieux gentleman qui l'a séduite? est-ce à lui qu'elle doit ses bagues étincelantes et ses riches parures? Il a l'air très-galant, en effet, et très-empressé. La tête est étonnante d'expression : de la tendresse, de la bienveillance, de la volonté. Il porte une longue perruque dont les boucles tombent sur

eaux-fortes et lettres de Rembrandt. Il faut croire que les premiers inventeurs de ce prénom Paul ne savaient pas que Rembrandt était un prénom.— La brochure hollandaise de M. Scheltema, publiée à Amsterdam en 1853, a été traduite en français, avec des notes de W. B. On trouve des exemplaires de cette traduction, in-8° de 88 pages, chez Claassen, à Bruxelles.

ses épaules, et il n'a pas de barbe, — c'est la mode après 1660. Une grande toque noire s'étale sur la perruque. Tout le costume est jaune : pourpoint, larges manches brodées et petit manteau. Cet amoureux fait songer à l'Arnolphe de Molière dans l'*École des femmes*.

La figure entière de la fiancée, tête, mains, — la droite surtout est admirable, — ajustements et bijoux, est absolument terminée, même avec amour et avec un extrême bonheur d'exécution. La tête de l'homme aussi est travaillée jusque dans les derniers accents du modelé. Elle rappelle un peu, comme ampleur de pratique, certaines têtes des *Syndics*, et tout à fait, comme profondeur de physionomie et comme ton, la tête de Jan Six dans l'incomparable portrait de la galerie Six van Hillegom. Mais le vêtement jaune semble à l'état de brusque et grossière ébauche, et la manche jaune est maçonnée lourdement avec une pâte en relief, que Rembrandt se proposait sans doute de gratter pour n'en conserver que des dessous vigoureux. Car ce tableau n'est pas fini, et le fond est demeuré à l'état fantastique. On y devine, à gauche, de l'architecture avec des feuillages et un vase de fleurs, et en avant, au milieu d'ombres à peine frottées et un peu surglacées, la forme vague d'un chien ; à droite, une indication d'arbustes et de murailles. C'est sans doute un fond de parc qui se serait débrouillé et éclairé dans ces préparations indécises.

Mais que cet état imparfait du tableau est intéressant pour les peintres, et quel enseignement il leur offre! et comme il révèle bien la manière de procéder de Rembrandt! Ah! donc il enlevait d'abord ses personnages, les faisait sortir du néant, les modelait, les caressait dans leurs traits principaux, les animait, leur donnait la vie, occupé seulement de sa création humaine, bien sûr d'harmoniser ensuite avec ces êtres vivants tous les accessoires de l'entourage. Le fond indéfini demeurait en arrière comme un voile frotté seulement au ton convenable pour faire éclater les têtes et la tournure caractéristique de l'ensemble. Puis, sur ces espèces de limbes neutres, le maître trouvait n'importe quoi, des masses d'arbres, quelque palais féerique dans les profondeurs, et tout à coup l'air et l'espace étaient créés autour des personnages.

Alors le tableau était fait et parfait.

Ce n'est pas ainsi que procèdent les peintres contemporains, sauf quelques exceptions. En général, ils conduisent un tableau tout d'une venue, poussant les fonds en même temps que le sujet central, cherchant à mettre la réalité aux quatre coins de la toile, semant le détail jusque dans les lointains, donnant à un accessoire insignifiant la même valeur qu'aux figures qui sont le vrai motif de la composition. — Résultat infaillible : point d'effet.

Quoique laissé inachevé, ce curieux Rembrandt est signé et daté confusément, dans les pénombres

du premier plan, en bas à droite. On déchiffre encore, avec assez de peine, un 1 et un 6, et, à la suite du 6, on aperçoit quelque trace des deux derniers chiffres, qui ont été *effacés,* probablement par quelque précédent propriétaire du tableau, au temps où la date de la mort de Rembrandt n'était pas connue. Houbraken, qui aurait dû être mieux renseigné par son maître Samuel van Hoogstraeten, élève de Rembrandt, avait fixé d'abord la date 1674. Puis, de Piles avait proposé 1668. Puis, au commencement de ce siècle, quand on eut découvert les pièces de la *Boedelkamer* (Chambre des insolvables), Iosi en avait erronément conclu la date 1665. Puis, Immerzeel, croyant avoir trouvé dans le registre mortuaire de l'église Saint-Antoine la note officielle du décès de Rembrandt, avait affirmé 1664.

Or, la date inscrite sur le tableau van der Hoop est assurément postérieure à 1664 et 1665, peut-être même à 1668. Elle devait donc sembler un argument contre l'originalité du tableau. L'effacement de cette date précieuse est un sacrilége de l'ignorance.

Pour moi, la peinture est de la dernière année de Rembrandt, de 1669 : c'est le 8 octobre de cette année-là qu'il mourut. Aussi n'ai-je jamais regardé ce tableau sans un profond attendrissement, m'imaginant que ce pouvait être la dernière œuvre du grand artiste, qu'il y avait peut-être touché encore d'une main mourante et toujours virile; car soixante ans, ce n'est pas la vieillesse pour les hommes bien

constitués comme Rembrandt. Le portrait d'homme de la galerie van Brienen et le portrait de Jan Six ne sont-ils pas aussi de cette époque suprême, où le style et l'exécution du maître ont plus d'ampleur et de vaillance que jamais!

Le titre : la *Fiancée juive* n'est pas beaucoup justifié par le caractère des figures, par la conformation des traits de la femme, assez éloignés du type juif, quoiqu'elle ait la chevelure foncée. Smith, qui avait acheté le tableau en 1825, de M. Vaillant, à Amsterdam, pour cinq mille florins seulement, l'intitule : *the birth-day Salutation* (les Compliments du jour de naissance). Pour lui aussi, cette peinture « est évidemment de la fin de la vie de l'artiste, qui ne paraît pas l'avoir terminée. » Il en fait naturellement le plus grand éloge, — très-juste assurément, — puisque c'est lui qui l'avait vendue à M. van der Hoop : ... « Exécuté avec une liberté étonnante, avec prodigalité de couleur et éclat de teintes... Le maître a rarement produit quelque chose de plus fin en portraiture que le caractère et l'expression du gentleman... etc. » — La toile a 5 pieds 5 pouces de large sur 4 pieds de haut.

C'est l'unique Rembrandt du musée van der Hoop; mais les élèves de Rembrandt y sont en nombre : d'abord Gerard Dov, puis Jacob Backer, Ferdinand Bol, van den Eeckhout, Nicolaas Maes, Jan Victor, Samuel van Hoogstraeten; et aussi les disciples indirects ou sectateurs de Rembrandt, Pieter de

Hooch et Nicolaas Koedijk, son élève, un de Keijser? et même — peut-être? — Jan van der Meer de Delft.

Gerard Dov. — Il a deux tableaux : « N° 32, une niche dans laquelle se trouve une vieille *Femme tenant un dévidoir,* » et « n° 33, un *Ermite en méditation;* » — sur bois tous les deux.

La vieille au dévidoir est coiffée d'un chapeau rond à la mode des hommes ; elle a une pèlerine noire et des manches jaunes. Le modelé est ferme, l'exécution sans petitesse, ni maigreur ; conditions exceptionnelles chez Gerard, qui n'eut qu'un moment cette ampleur relative. Nous en avons signalé un exemple au musée d'Amsterdam dans les portraits d'homme et de femme ajoutés sur un paysage de Berchem[1]. Nous en rencontrerons d'autres à la galerie van Loon, d'Amsterdam, et à la galerie Steengracht, à La Haye. Ici nous avons une date fixant l'époque de cette manière, trop passagère, malheureusement. La femme au dévidoir est signée : GDOV, le D accolé au G, comme toujours, — et datée 1653. Cette date, qui suit le nom, est même répétée sur le bord de la niche, en chiffres romains : MDCLIII.

L'*Ermite* doit être fort admiré sans doute, car il est rare de voir une peinture plus minutieusement *finie*. On compte les poils et les rides du petit homme

[1] *Musées de la Hollande,* I, p. 84 et suivantes.

représenté à mi-corps sur un panneau large de 6 pouces. La tête chauve est de trois quarts à gauche; barbe blanche; des lunettes; capuchon rabattu; grand froc. Les mains jointes tiennent un crucifix. Il y a encore un livre ouvert, un chapelet, un sablier, un bidon et un panier, — le pain et le vin, pour méditer à loisir, — et d'autres menus accessoires. A droite, un tronc d'arbre, et, pour fond, des arcades, le cloître sans doute. C'est mignon et précieux au possible. Trop. Nous croirions plutôt cette peinture de van Staveren que de Gerard Dov.

Jan Adriaan van Staveren a d'ailleurs là aussi un autre *Ermite*, bien authentique, et même signé, à droite, contre la bordure, qui cache trois lettres du nom écrit sur deux lignes, et laisse lire seulement :

JSTA | (l'S entortillé sur le J.)
RE |

Une copie d'après Gerard Dov : « Scène domestique, femme avec des enfants, » est portée au nom de Dominicus van Tol; bonne peinture pour van Tol, si elle est de lui.

JACOB BACKER. — Il y a plusieurs Backer[1] au dix-septième siècle en Hollande et à Anvers. Jacob,

[1] Backer ou Bakker, voulant dire boulanger, est un nom assez commun en Hollande et dans les Flandres. En tout pays, les noms propres viennent généralement des professions, quand ils ne viennent pas des lieux d'habitation, ou des aptitudes personnelles, ou des excentricités de caractère : van Rijn, du

né à Harlingem en 1608, mérite place parmi les maîtres qui ont peint en Hollande de larges compositions avec figures de grandeur naturelle. C'est lui, je pense, que les catalogues de Gerard Hoet appellent quelquefois Backer le vieux. Adriaan, son neveu, né à Amsterdam en 1643, mort dans la même ville en 1686, a fait aussi beaucoup de grands tableaux : un *Jugement dernier* à l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, aujourd'hui le Palais; un tableau allégorique, au musée d'Anvers (n° 430) ; un *Enlèvement des Sabines*, autrefois à la galerie de Salzthal, etc.

Jacob Backer travaillait à Leeuwaarden, chez le docteur mennonite, peintre assez célèbre, Lambert Jakobsen, quand le jeune Govert Flinck, de Clèves, y vint aussi prendre des leçons. Ils habitèrent une même chambre, se lièrent de vive amitié et quittèrent bientôt le docteur artiste pour aller ensemble à Amsterdam étudier chez Rembrandt[1]. C'était de

Rhin; Brouwer, brasseur; van Eyck, de Maas-Eyck; van der Weyden, *de la Pâture*, et c'est sous ce nom que les Tournaisiens réclament Rogier van der Weyden, comme étant né et ayant demeuré dans leur ville; Rubens, rouge, flamboyant; van Dyck, de la Digue; van der Meulen, du Moulin; Le Brun, Mignard, Boucher, de la Croix, de la Roche, Rousseau; Sanzio, Allegri, del Piombo, del Sarto, Tintoretto, Veronese, etc., etc.

[1] Voir *Govert Flinck*, par le docteur Scheltema, avec des notes de W. B., *Revue universelle des Arts*, t. VI, p. 501 et suivantes.

1635 à 1638[1]. Jacob Backer a peint l'histoire, l'allégorie, beaucoup de portraits et plusieurs grandes compositions civiques avec des arquebusiers; on en voit encore deux au nouvel hôtel de ville d'Amsterdam. Le musée de Dresde[2] possède trois portraits peints par lui, dont un portrait de femme, de profil, très-original. Son propre portrait, enregistré dans le catalogue de la galerie de Salzthal, se retrouve aujourd'hui à la galerie de Brunswick, avec un portrait de femme, un grand tableau de Nymphes endormies sous des arbres et surprises par un berger, qui est encore le portrait de l'artiste, — et un autre tableau de Nymphe, également surprise dans son sommeil. On voit aussi, au même musée, le tableau d'Adriaan Backer, de l'ancienne galerie de Salzthal, l'*Enlèvement des Sabines*, signé : *Adriaan Backer fec.* 1671.

Le Backer du musée van der Hoop : « N° 7, une *pièce* avec des portraits de personnages de distinction, » réunit six hommes, à mi-corps, de grandeur

[1] La nouvelle édition hollandaise du catalogue d'Amsterdam (1859), par M. P. L. Dubourcq, donne la précieuse date 1638 à la suite de la signature sur le tableau de Flinck, *Isaac bénissant Jacob* (n° 85), peinture absolument imitée de Rembrandt, comme composition et comme pratique. Govert Flinck, âgé de vingt trois ans, et Jacob Backer, âgé de trente ans, travaillaient donc certainement alors chez Rembrandt.

[2] Le catalogue de Dresde se trompe en inscrivant 1641 comme date de mort de Jacob Backer. C'est en 1651 que Jacob Backer mourut, à Amsterdam.

naturelle, en conférence sur les affaires de quelque corporation. C'est un de ces nombreux tableaux que les gildes faisaient exécuter pour conserver le souvenir de leurs régents, et qu'elles accrochaient dans leur salle commune. Peinture savante, largement dessinée, mais assez froide, un peu rouge dans les chairs et lourde de couleur. Les mains sont très-belles. L'aspect général n'a rien d'original, ni de rembranesque. Si l'on jugeait Jacob Backer sur cette seule œuvre, on pourrait presque aussi bien le prendre pour un élève de van der Helst que pour un élève de Rembrandt.

Ferdinand Bol. — Le plus fort des disciples de Rembrandt dans la grande peinture est assurément Ferdinand Bol. Mais il faut le voir dans sa première manière, quand il est encore inspiré par le maître, jusque vers 1650. Plus tard, entraîné sans doute par l'abondance des portraits qu'on demandait à son talent, il devint trop expéditif et souvent très-vulgaire.

Il est singulier que la plupart des élèves de Rembrandt, une fois séparés de lui, aient rapidement dégringolé et changé de style, au point qu'on ne les reconnaît plus du tout, à moins d'être initié à leurs métempsycoses. Flinck n'a-t-il pas fini par s'italianiser, à la suite des Carrache? Van den Eeckhout n'a-t-il pas pastiché divers maîtres? Nicolaas Maes n'est-il pas tombé dans une manière molle et commune? Ainsi de plusieurs autres.

Rembrandt leur avait bien enseigné le métier, mais il n'avait pu leur communiquer les dons qu'on tient de la nature seule, l'inspiration et l'originalité.

Où Ferdinand Bol est de premier ordre, c'est au *Leprozenhuis*[1] d'Amsterdam, ancien hôpital, comme l'indique son nom (maison des lépreux), aujourd'hui sorte de *béguinage* ou de phalanstère, dans lequel vivent retirées de vieilles femmes. Cet établissement curieux, appartenant aux Juifs et situé dans leur quartier, n'est pas très-accessible, et c'est bien malheureux pour Ferdinand Bol, qui a là son chef-d'œuvre. Le tableau, large de 8 pieds, haut de 6, représente une scène de la léproserie : les *Régents* de l'établissement, parmi lesquels le bourgmestre Hofdt et le receveur d'Amsterdam, Pieter van Uitenbo-

[1] On trouve au Leprozenhuis quantité de tableaux curieux : la *Place du Dam*, avec des figures innombrables, par W. van Nievlant, 1584-1635; une composition avec portraits, signée *Santvoort* 1643 (c'est le Santvoort du nº 477 du Louvre, daté 1633) ; une autre, signée *Karel de Moor* 1649 (qui est ce peintre? le *chevalier* Karel de Moor, très-célèbre en son temps, est né à Leyde en 1656, à ce qu'on dit); une autre, toujours avec portraits de personnages de l'établissement, signée *Uchterveldt* 1674, bien surprenante pour ce maître, à cause de la proportion des figures qui sont de grandeur mi-naturelle; une *Assemblée de Régents*, par *A. Boonen*, 1715, etc., etc. On conserve religieusement au Leprozenhuis tous les papiers relatifs à ces peintures; et, d'après une rapide inspection, nous avons pu nous convaincre qu'ils renferment beaucoup d'indications précieuses sur les artistes du dix-septième siècle.

gaard, l'ami de Rembrandt. Tous en noir, avec de grands chapeaux, sont assemblés autour d'une table à tapis persan, et le *custos* leur amène un petit lépreux, tête nue. Les figures, en pied, sont de grandeur naturelle. Elles ont la distinction des personnages de van Dyck, et en même temps la solidité et la profondeur des peintures de Rembrandt. Le clair-obscur est merveilleux.

Ce chef-d'œuvre, un de ceux que le musée du royaume devrait conquérir à tout prix, est signé *F. Bol fecit* et daté 1649, de la même année que cet autre superbe tableau, appartenant à M. Thomas Baring et exposé à Manchester, dans lequel le disciple de Rembrandt a seulement suivi d'un peu trop près une composition de son maître : la *Femme du bourgmestre Pancras*, de Buckingham Palace[1].

[1] *Catalogue de Buckingham Palace*, par W. B., *Revue universelle des Arts*, t. VII, p. 337-39.

On me pardonnera de me citer moi-même à tout propos, comme si j'avais entrepris de refaire, à moi tout seul, et sans précédents, l'histoire des maîtres hollandais. C'est un peu cela, pourquoi ne pas l'avouer? et il est facile de voir que, dans ces écrits successifs, je poursuis un seul et même travail, l'éclaircissement de l'art en Hollande.

Voici comme la chose m'est arrivée, en toute ingénuité, et sans parti pris d'avance :

Il y a bien longtemps que j'étudie la peinture, mais il n'y a pas très-longtemps que je me suis aperçu que je n'en savais presque rien. J'avais toujours eu pourtant une passion extrême, un œil vif et sûr, un instinct presque infaillible, et néan-

Le Leprozenhuis possède encore une autre peinture, d'un grand caractère, par Ferdinand Bol : trois

moins je n'avais guère d'autre certitude que cet instinct seulement. Pourquoi? C'est que, d'ordinaire, je n'avais étudié chaque tableau que pour ses qualités particulières, sans me tourmenter des circonstances où il avait été peint, ni de son classement chronologique dans l'œuvre du maître, ni de la biographie du maître lui-même.

Lorsque de longs voyages m'ont permis d'examiner à loisir la plupart des collections de l'Europe et d'étudier à fond celles de quelques pays, j'ai perçu confusément la série des œuvres de chaque maître, objet de mon inquiétude spéciale; j'ai compris que, pour pénétrer le caractère d'un artiste, il fallait reconstruire l'ensemble de son œuvre, et que c'était dans la peinture même qu'on retrouverait les éléments perdus de la biographie du peintre.

J'ai donc procédé à nouveau, comme un homme ne sachant rien du tout et oubliant ce que les autres croyaient savoir; et, « allant avec simplicité du connu à l'inconnu, » ainsi que je le dis dans la préface des *Musées d'Amsterdam et de La Haye*, j'ai rapproché successivement, les uns des autres, les tableaux à mesure que je les voyais. Peu à peu la lumière s'est faite, et aujourd'hui je sais mes principaux Hollandais, de leur origine à leur fin, — pour quelques-uns, année par année, sans interruption, depuis leurs premiers essais d'écolier, sous l'influence de tel ou tel maître, jusqu'à leurs ultièmes productions.

Si je raconte ces choses personnelles, c'est pour recommander le même procédé aux amoureux de l'art, érudits, critiques ou collectionneurs. C'est aussi pour justifier le rappel que je suis obligé de faire souvent d'une de mes publications antérieures, retournant, pour exposer ce que j'ai appris, le procédé qui me sert à apprendre, c'est-à-dire renvoyant le lecteur —

dames patronnesses de l'établissement, assises autour d'une table; une, de face, en corsage noir et robe de satin blanc, brodé d'or; à gauche, une autre, en noir, tenant une plume; au milieu, derrière la table à tapis rouge, la troisième femme, presque de face, en corsage noir. Quand on a vu cela, et surtout le grand tableau des *Régents* avec le petit lépreux, on tient Ferdinand Bol pour supérieur à van der Helst lui-même, et le second de la grande école hollandaise, après Rembrandt. Mais, dans certaines de ses eaux-fortes aussi, n'a-t-il pas tellement approché de Rembrandt, que Gersaint, Bartsch et autres, les ont cataloguées comme originaux du suprême graveur?

Après 1660, Ferdinand Bol enfle son style, et il tourne, ainsi que Govert Flinck, à la décadence italienne. Ses grands tableaux du Palais (ancien hôtel de ville sur le Dam), *Fabricius dans le camp de Pyrrhus*, l'*Élection des Septante* dans le camp d'Israël, un *Moïse,* sont précisément de la catégorie de ceux dont Govert Flinck avait été chargé par les bourgmestres d'Amsterdam et que sa mort l'empêcha d'exécuter.

Mais la Hollande elle-même ne perdait-elle pas déjà, vers la fin du dix-septième siècle, son caractère autochthone? Elle allait chercher des grands hommes chez les Romains, quand jusque-là elle avait

de « l'inconnu au connu, » — de l'œuvre qu'il faut expliquer à l'œuvre déjà expliquée et comprise.

trouvé dans son propre sein des Fabricius ou des Curtius à célébrer. Le mouvement national, trop concentré peut-être, mais spontané et puissant, allait s'arrêter. La vraie Hollande finira avec le dix-septième siècle. Chaque peuple n'a ainsi qu'un moment d'apogée.

Le Ferdinand Bol du musée van der Hoop est un portrait à mi-corps, de l'amiral de Ruijter; belle peinture, franche et solide, avec une signature et une date. Les musées d'Amsterdam et de La Haye ont aussi chacun un portrait du célèbre amiral par le même peintre.

Van den Eeckhout. — Qui le devinerait, à son tableau du musée van der Hoop? « N° 39. *Un Chasseur dans un bois*, et deux lévriers. » Le chasseur, en veste rouge, est assis sur des terrains gris; la figure n'a pas 1 pied de haut. Fond sombre, en massifs d'arbres, sans aucune percée sur le ciel. Ton général entre le marron d'Inde et le chocolat. Très-mesquinement travaillé et fini. C'est très-habile cependant, mais froid. Ce qu'il y a surtout d'intéressant, c'est une belle signature, avec plusieurs lettres fioriturées : *G. V. Eeckhout F.*, sans date; mais Rembrandt est fort oublié. Mettons vers 1670. La toile a environ 60 centimètres de large sur 40 de haut. Il en a fait bien d'autres dans ce style, et dans la manière des petits maîtres hollandais.

Nicolaas Maes. — Nous tenons un de ses chefs-d'œuvre.

Je connais presque tous les tableaux de Maes dans sa première manière adhérente à Rembrandt. Le plus extraordinaire est la *Laitière*, de la galerie van Loon, à Amsterdam. Par je ne sais quelle confusion, Immerzeel, et Smith aussi, l'attribuent à « Victor. » Mais le tableau est parfaitement de Maes, et très-correctement signé N. MÆS, l'M, l'A et l'E accolés. Viennent ensuite une *Fileuse*, de la collection Dupper, à Dordrecht, avec une signature absolument semblable à celle de la *Laitière*, et la vieille *Fileuse* du musée van der Hoop. Ces trois peintures pourraient être mises, ma foi, presque sur la ligne des Rembrandt.

Du même temps à peu près, et du même style, mais de moindre perfection, on en citerait une ou deux douzaines, la vieille *Liseuse*, nouvellement acquise pour le musée de Bruxelles ; une vieille *Couseuse*, de la collection de Kat, à Dordrecht ; la *Femme descendant un escalier* (datée 1655), de la galerie de Buckingham Palace; une *Femme endormie près du berceau de son enfant*, de la collection Baring, à Londres ; l'*Écouteuse* (datée 1656) et l'*Ouvrière en dentelles*, à M. Labouchère; la *Couseuse*, de Bridgewater Gallery [1] ; le *Toast*, de la ga-

[1] Ces trois derniers tableaux étaient exposés à Manchester. *Trésors d'art*, p. 254 et suivantes.

lerie Six, à Amsterdam, daté 1657, et quelques autres.

Toutes ces merveilles sont de la première jeunesse de Maes, de sa vingtième à sa vingt-cinquième année. Peut-être était-il encore à l'atelier de Rembrandt, car, dans la *Liseuse* du musée de Bruxelles, et dans le portrait d'homme daté 1656, de la galerie d'Arenberg [1], il y a au fond une tête de statue antique, qui doit être prise des collections de Rembrandt, inventoriées à la fin de juin de cette année 1656 et vendues plus tard.

Avant cette série excellente et qui suffit à la gloire de Nicolaas Maes, il avait fait, directement sous la main du maître, des études parmi lesquelles on doit signaler la *Rêveuse*, — buste de jeune fille, de grandeur naturelle, accoudée à une fenêtre, — du musée d'Amsterdam, un chef-d'œuvre de naturel, de grâce et de couleur, signé en grosses capitales : N. MAAS, orthographe qu'on trouve parfois dans ses premiers temps. Mais, vers 1660, il s'abandonne un peu, lâche son dessin, éparpille son effet, amollit sa couleur. On rencontre plusieurs tableaux de cette transition : au musée de Rotterdam, par exemple, un portrait de jeune garçon. Puis, après une éclipse (du moins je ne connais point de Maes datés autour de 1665 et de 1670), tout à coup on trouve quantité de portraits, quelquefois de grandeur naturelle, le plus

[1] *Galerie d'Arenberg*, p. 24 et suivantes.

souvent mi-nature, toujours signés : *N. Maes*, mais dans une forme différente, l'N du prénom faisant monogramme avec l'M initial, et les dates 1676, 78, 80, 82, etc. Ces dernières œuvres sont si différentes des premières, de la période rembranesque, qu'on hésite presque à les croire de la même main.

Je me suis demandé s'il ne fallait point dédoubler ce Maes[1], si le Maes, élève de Rembrandt, n'était pas mort jeune, et si la date de mort, 1693, que tous les biographes lui appliquent, ne s'appliquait point à un second Maes, bien inférieur au premier. Le chevalier Camberlyn, de Bruxelles, aussi savant qu'il est indépendant dans ses opinions sur les arts, prétend même qu'il a entendu parler en Hollande de deux

[7] J'ai dépouillé, avec cette préoccupation, les Catalogues de Gerard Hoet. Dans les deux premiers volumes — 1676-1752, Nicolaas Maes n'est pas même nommé; c'est bien étonnant! On ne trouve qu'un Jan Maas, auteur de Chasses, lequel, suivant van Eynden et van der Willigen, aurait peint quelquefois dans le goût de Nicolaas,—et Dirk Maas, 1656-1715, l'élève de Mommers. Dans le troisième volume, publié par Terwesten en 1770, on retrouve Dirk et Jan, plus un *Gerard*, auteur d'un *Martyre de saint George*, haut de 6 pieds (ce n'est donc pas Gerard le *paysagiste*, cité de confiance d'après Houbraken par le catalogue du Louvre; je croirais plutôt qu'on a confondu ce Gerard avec un des Godfried Maes d'Anvers), et enfin Nicolaas, pour deux n^{os} seulement : dans une vente à Utrecht 1755, deux portraits vendus ensemble 13 florins; et dans une vente à Leuven 1765, portraits de famille, les personnages assis près d'une table. Sur bois, hauteur 19 pouces, largeur 15 pouces. Vendu 17 florins.

Nicolaas Maes. Cependant, comme il est certain que le Maes de Rembrandt a été demeurer à Anvers, où même il devint ami de Jordaens, comme on suit d'ailleurs une transformation sensible dans son œuvre peint vers 1660, il est probable que son talent se sera métamorphosé sous l'influence de l'école flamande, déjà bien dégénérée en ce temps-là.

Il faut remarquer que le beau temps de l'école flamande — sauf exceptions, et entre autres Jordaens, l'ami de Maes précisément, — se resserre dans la première moitié du dix-septième siècle. Rubens et van Dyck n'étaient-ils pas morts déjà, l'un en 1640, l'autre en 1641? Snyders ne mourut-il pas en 1657, bien vieux alors, soixante-dix-huit ans? Dès le milieu du dix-septième siècle, il n'y avait presque plus, de la grande école, que des imitateurs hâtifs, tombés dans un maniérisme débile. On brossait vite, sans plus regarder la nature, sans plus soigner le dessin, se contentant d'une apparence de grandeur facile et d'un effet de couleur fallacieuse.

Le Maes des portraits autour de 1675-80-85 a ces caractères de la queue de l'école de Rubens, avec aussi certains contrastes d'ombres et de lumières, certaines qualités de clair-obscur, certains effets fantastiques, ressouvenirs éloignés de la tradition rembranesque. Tenons-nous-en donc jusqu'à plus ample information [1], à un seul Nicolaas Maes, très-différent à ses deux bouts, c'est vrai.

[1] Peut-être M. Génard, M. le chevalier de Burbure et les

La vieille *Fileuse* de la galerie van der Hoop est assise près de son rouet ; elle a une coiffure noire, de belles manches rouges ; elle s'enlève en plein sur un fond de mur vivement éclairé. Ces lumières sont très-empâtées, ainsi que le personnage. M. Decamps serait fou de ce chef-d'œuvre, qui n'a que 1 1/2 pied de large sur 1 pied 3 3/4 pouces de haut. C'est, je pense, le n° 18 de Smith, *a brilliant and very masterly production*, dit-il, et qui, à l'époque de la publication de son IVe volume (1833), faisait partie de la collection Goll van Frankenstein. Smith ne mentionne aucune signature, mais il y en a une pourtant, sur le pot, à droite, par terre : MÆS, l'A et l'E accolés, comme dans les signatures de ses chefs-d'œuvre des galeries van Loon et Dupper.

Si ce Maes du musée van der Hoop était transporté au Louvre, ah ! quel enthousiasme il exciterait parmi les artistes ! Ce talent vigoureux, naïf et profond, cette accentuation du dessin et de la charpente des personnages avec une incomparable couleur, cette touche hardie et juste, l'adresse du pinceau dans les accessoires, la transparence des fonds et l'éclat des lumières, l'effet saisissant de l'ensemble, feraient placer tout de suite Maes à la droite de Rembrandt.

Il n'y a jamais eu de Maes au Louvre, et le catalogue de M. Villot ne renseigne pas beaucoup sur ce

autres infatigables perquisiteurs d'Anvers, finiront-ils par trouver quelque document sur le séjour de Nicolaas Maes à Anvers, parmi les maîtres flamands.

peintre, qui se trouve mentionné en deux lignes dans la notice sur Aart Maas de Gouda, auteur du nº 276 : « Il (Nicolaas Maes) abandonna le genre historique pour le portrait, » dit seulement le rédacteur du catalogue. « Genre historique » ne convient pas très-exactement à de vieilles Liseuses ou à de jeunes Laitières.

Ni Berlin, ni Dresde, ni Vienne, ni Anvers non plus, ne possèdent dans leurs musées des œuvres de Maes. Munich en a deux, Darmstadt une; encore sont-ce des portraits, de la seconde manière par conséquent, et sans grand intérêt. Le catalogue de la galerie grand-ducale à Carlsruhe enregistre aussi un paysage au nom de « Nicolaus Johann van Maas, né à Dordrecht en 1632, mort en 1693. » Ces dates feraient croire qu'il s'agit de notre Nicolaas Maes; mais il ne paraît pas cependant qu'il ait eu le prénom de Jan, ni qu'il ait peint des paysages. Mettons que le rédacteur du catalogue a confondu Nicolaas avec le Jan, peintre de Chasses, mentionné dans l'ouvrage de Gerard Hoet.

Le catalogue van der Hoop attribue encore à Nicolaas Maes un portrait en buste, grandeur naturelle, de Cornelis de Witt. Cette peinture est si haut et si mal placée, qu'il est impossible de s'assurer de son originalité. Elle paraît très-faible. — Les frères de Witt ayant été massacrés en 1672, le portrait, s'il est de Maes, serait probablement de vers 1670, c'est-à-dire du commencement de sa mauvaise manière.

Les Victor. — Sans ce nom de Victor, porté au catalogue, on ne remarquerait guère deux pendants, assez grossièrement peints et relégués au second étage de la rangée des tableaux. Ils représentent : l'un, un *Charcutier*, entouré de plusieurs personnages lourds et trapus ; l'autre, un *Charlatan dentiste*, également avec une dizaine de figures. Les toiles peuvent avoir 3 pieds de large au moins sur 2 pieds de haut ; les figures environ 1 pied.

Le charcutier est de face, au milieu du tableau, devant un quartier de porc, frais coupé. Une femme lui apporte un verre à boire. Un petit garçon, coiffé d'un grand chapeau, casaque à manches jaunes, tire son couteau pour aider le maître à l'ouvrage ; à droite, un autre petit garçon, assis sur une barrique, gonfle une vessie ; une petite fille le regarde avec un sourire. En arrière, un homme monte à une échelle contre une grange. A gauche, un jeune garçon agenouillé lave un jambon dans un baquet, et une femme, penchée de face en raccourci, apporte un plat. Quelques maisons du même côté : c'est une rue de village. Sur une pancarte, en bas à gauche : *Jan Victors fc.* 1648.

Le pendant est un peu plus faible d'exécution. A droite, près d'une table sur laquelle est dressé, en manière de tente, un grand parapluie rose au haut d'un manche, le charlatan arrache une dent à un paysan assis ; un homme et une femme debout regardent faire l'opération. A gauche, trois enfants, un

paysan qui se retourne et rit de bon cœur, et une femme qui porte des légumes sur sa tête. En avant, deux chiens se disputent un os. Dans le fond, deux figurines et le clocher du village, signé : *Jan Victoors fc.* 1654.

Qu'est-ce que ce Victors ou Victoors? Est-ce le même qui signe ailleurs Victor, ou Fictoor, comme au nº 160 du musée de Paris? Est-ce le même Victor qui a peint dans la manière de Rembrandt *et* dans celle de Rubens, qui a fait des sujets bibliques avec figures de grandeur naturelle, des paysanneries avec des figurines et des animaux, des portraits, des oiseaux, etc.?

Ce Victor ou plutôt ces Victor sont, ainsi que les van der Meer, les Koninck, les de Keijser et autres, de ceux que je tiens à débrouiller, — avec le temps; car le nom de Victor cache plusieurs vrais bons peintres. Je ne serais pas embarrassé pour les distinguer tout de suite par la différence caractéristique de leurs œuvres, ce qui est, à mon sentiment, la manière la plus certaine; mais, auparavant, il est bon de repasser ce qu'en disent les biographies et les catalogues.

Prenons d'abord la grande et savante histoire de van Eynden et van der Willigen (La Haye, 1816), qui résume les écrivains antérieurs, depuis Carel van Mander et Arnold Houbraken, et qui a été suivie en partie par Immerzeel, lequel est suivi en général par les rédacteurs des catalogues de l'Europe : « On ne trouve aucun renseignement biographique sur Jan,

Jacomo et Law ou Lauwrens Victor... On doit entendre par Jan ou Jacomo, aussi nommé *den ouden* (le vieux) Victor, le Victor élève de Rubens suivant quelques données, mais que nous prenons plutôt pour un élève ou un sectateur de Rembrandt, car on rencontre de lui des compositions historiques que les plus fins connaisseurs prendraient pour des œuvres de Rembrandt. Il a peint aussi des sujets modernes et plaisants, avec moins d'expression et d'esprit que Jan Steen, mais qui ont une certaine analogie avec les compositions de ce maître.— Lauw ou Lauwrens était peut-être un fils de ce Jan Victor, et vraisemblablement sont de ce Lauw Victor de très-belles et vigoureuses peintures d'oiseaux... On pense qu'il demeurait en Zeeland, mais on n'en a aucune preuve, et nous n'avons vu que des signatures : *J. Victor*, sans date... »

Maintenant, Immerzeel : « Jean Victor : on le croit disciple de Rembrandt; Pilkington fixe l'époque de sa vie de 1600 à 1670. Ses tableaux représentent souvent des sujets de l'Ancien Testament, mais on en trouve avec de petits sujets de la vie familière. — Lauw ou Lauwrens Victor : on trouve des tableaux d'oiseaux d'un certain Victor qui a porté ce prénom... »

Ainsi, pour van Eynden et pour Immerzeel, Jan et Jacomo ne font qu'un seul peintre, élève de Rembrandt *ou* de Rubens, qui a traité les sujets bibliques en grand et aussi les sujets familiers en petit. Mais

il y aurait un second Victor, avec le prénom de Lauw, auteur de peintures d'oiseaux.

Le catalogue de Paris n'est pas moins embarrassé que les biographes hollandais : « Jan Fictoor ou Victoor travaillait en 1640. On n'a pas de renseignements positifs sur cet artiste... Michel le fait naître à Anvers et le dit élève de Rubens [1]. Immerzeel pense, au contraire, qu'il est Hollandais et élève de Rembrandt. Fictoor a peint l'histoire, le portrait, le genre, et ses tableaux sont assez rares. »

Ainsi, pour le catalogue de Paris, qui ne semble pas connaître le peintre d'oiseaux, il n'y a qu'un Fictoor ou Victoor, élève soit de Rembrandt, soit de Rubens, et qui a peint non-seulement les tableaux d'histoire, mais aussi les tableaux du genre familier.

Les autres notes qu'on pourrait extraire des biographies [2] ne sont ni plus explicites ni plus claires.

[1] *Histoire de la vie de Rubens,* etc., par J. F. M. Michel, Bruxelles, 1771. Dans ce livre, Michel cite parmi les « principaux élèves du *chevalier* Rubens : *Jean Victor*, *natif d'Anvers.* » C'est tout.

[2] Dans son *Guide des amateurs,* etc., Gault de Saint-Germain, comme van Eynden et van der Willigen, classe *Victoors* parmi les analogues de Jan Steen. Et ailleurs : « Victoors ou Fictoors (*François*), savant artiste qui réunit dans ses talents l'expression, le pittoresque, le goût, l'ingénuité, la gaieté et la fraîcheur de Jan Steen.,. Il a laissé des chefs-d'œuvre aussi rares que précieux... Lebrun les estime 5,000 fr.., Il a peint l'histoire, le portrait et le genre... : un *Laban*, vente Constantin ;—une *Guinguette*, collection du chevalier Francottay;

Rassemblons maintenant les indications de tableaux éparses dans les divers catalogues anciens et modernes, sous la raison collective Victor.

Les catalogues de Hoet et Terwesten offrent une vingtaine de tableaux portés soit à Victor tout court, soit à J. Victor, soit à Jacomo Victor, et même un, un seul, à *Louw* (sic) Victor, dans une vente de 1749.

Tous les Jacomo représentent des oiseaux, poules, coqs, poussins, oies, canards, pigeons, même un chat sauvage peint d'après nature, — et se vendent tous à peu près le même prix, de 20 à 50 florins.

Parmi les tableaux dont le prénom de l'auteur n'est indiqué que par la capitale J., il y en a de deux espèces : *Ésaü et Jacob*, très-énergiquement peint par J. Victor ; le sujet indique l'école de Rembrandt ; — puis, une *Marchande de harengs*, par J. Victor, petit tableau haut de 9 pouces seulement ; — une *Auberge de paysans*..., etc.

De même, dans les tableaux attribués à Victor sans prénom, deux sortes de sujets : par exemple, une *Réjouissance de paysans* — et *Achille au milieu de jeunes filles*.

Quelques autres peintures encore, cataloguées sous le nom de Victor tout seul ou avec la simple ini-

— une *Femme* à la fenêtre de sa chambre, accoudée sur un coussin, regarde ce qui se passe dans la rue ; vente à Paris 1817 ; — la *Bohémienne*, avec cabaret, forge, paysans, etc. ; vente Carré 1817, etc. »

C'est toujours la même histoire : un seul Victor, à tout faire.

tiale J. du prénom, et représentant des oiseaux de basse-cour, se rapportent sans aucun doute à Jacomo.

A l'ancienne galerie de Salzthal (Catalogue par Eberlein 1776), trois tableaux de *Jean* Victor, sans autre renseignement : *Esther et Aman*, *David et Samuel*, *Dalila et Samson*. Ils sont aujourd'hui à la galerie de Brunswick, nos 194, 127 et 493, toiles de 6 à 7 pieds de large, avec des figures de grandeur naturelle. L'*Esther* est signé : *Jan Victors*; le *David*, qui a beaucoup d'analogie avec l'*Isaac* du Louvre (no 168), est signé : *Jan Victors fc.* 1653.

Dans les autres musées de l'Allemagne on trouve : à Munich [1], le *vieux Tobie et sa famille rendant grâce de sa guérison*...; 6 pieds 4 pouces de large; daté 1651, suivant le catalogue, qui écrit le nom Victoors ou Fictor, censé né en 1600 et mort en 1670; — à Francfort-sur-Mein, un tableau, haut de 2 pieds seulement, *Ruth et Boos*..., signé : *Jan Victors fc.*; — à Dresde, un *Moïse enfant*, sauvé des eaux, toile de 7 pieds de large, signé : *Jan Victors fc.*

[1] M. Viardot parle ainsi de ce tableau, dans ses *Musées d'Allemagne*, Paris, 1844, p. 72 : « Quoique plus jeune de six ans que Jean Victoors, qu'on appelle aussi Fictor (1600-1670), Rembrandt le compta dans son école... Le *Tobie rendant grâce à Dieu quand il a recouvré la vue*, de Victoors,... deux portraits de Maas... sont des pages excellentes, que Rembrandt n'eût pas désavouées... Quant à Victoors, il serait, dans son *Tobie*, l'égal de Rembrandt, s'il n'était son imitateur; mais est-ce un faible mérite que celui d'imiter ainsi? »

1653 (la date un peu douteuse); la *Découverte de la coupe dans le sac de Benjamin*, signé : *Johanes Victors fc.*, sans date; et un grand tableau d'oiseaux, catalogué comme du même Jan Victors, avec un point d'interrogation toutefois, mais qui est incontestablement de Jacomo [1].

Au musée de Copenhague : *David et Salomon*... — Toujours le disciple de Rembrandt.

En Angleterre, à Bridgewater Gallery : la *Famille de Tobie*, trois figures, le vieux père assis devant la cheminée, la vieille mère à son rouet, le fils debout... — Encore une composition de l'école de Rembrandt.

En Belgique, à la galerie van den Schrieck, à Louvain, *la Prophétesse Anne*, à mi-corps, de grandeur naturelle, signé : *J. Victor*. 1643.—Rembrandt, toujours.

En Hollande, au musée d'Amsterdam, le *Joseph expliquant ses songes*, signé : *Johanes Victors fc.* 1648 ; —au musée van der Hoop, les deux tableaux ci-dessus mentionnés ; — au musée de Rotterdam, trois tableaux absolument différents : un portrait de vieille femme, une paysannerie avec animaux et paysages, et des oiseaux, portés à Jacomo que le catalogue distingue avec raison de Jan ; — dans la collection de

[1] Le savant rédacteur du catalogue, M. J. Hübner, qui a bien voulu me chercher les deux signatures Jan et Johanes Victors, n'a trouvé aucun monogramme sur le Jacomo.

Kat, à Dordrecht, un paysage jaunâtre, mêmes style et exécution que le paysage du musée de Rotterdam, avec quatre vaches, une ferme, des arbres, et, en avant, dans un bateau, un garçon et une fille, signé : *Jan Victors ;*—dans la collection de M. Blokhuyzen, à Rotterdam, une *Halte à la porte d'une auberge ;* un jeune garçon, costumé en vert, embrasse une jeune fille qui paraît à la fenêtre de la maison sur la droite; un autre couple est assis sur un banc en avant. A gauche, deux chevaux : l'un, blanc, vu en raccourci, mange dans une auge; un bonhomme debout leur coupe du pain. Trois autres figurines, un chariot avec personnages, etc., signé : *Johanes Victors fc.;* — dans la collection de M. Six van Hillegom, à Amsterdam, un *Marché aux légumes*, mentionné par Smith, t. VII, p. 254, et payé à une vente de 1754 (voir Gerard Hoet) plus de 150 guinées. A droite, une boutique, deux paniers de fruits, des légumes entassés, etc., et un groupe de sept personnes; à gauche, un vieux paysan à barbe, qu'on retrouve dans un des tableaux du musée van der Hoop, porte à son bras un panier et montre un canard qu'il balance en l'air; trois figurines au second plan, et un village au fond, signé : *Jan Victoors fc.* 1654 ; de la même année que notre *Charlatan.*

Enfin, au musée du Louvre, l'*Isaac et Jacob*, et la *Jeune fille à la fenêtre*, signé : FICTOOR F. 1640; — On dit qu'il y a aussi un portrait par Victor au musée de Caen.

Ce n'est pas tout cependant : Descamps (*Voyage en Flandre,* 1769) mentionne encore une *Visitation,* par Johanes Victor, dans l'église Saint-Jacques d'Anvers, la seconde chapelle après celle du tombeau de Rubens. Eh bien, ce tableau y est encore, à la même place, et souvent je l'avais admiré, sans m'enquérir du nom de l'auteur, mais trouvant que l'œuvre se rapprochait au possible de Rubens et que cette charmante peinture devait être d'un de ses meilleurs élèves, après van Dyck. Les figures, en pied, sont de grandeur naturelle. A droite, la Vierge, de profil, — c'est le portrait de la seconde femme de Rubens; à gauche, sainte Élisabeth, mi-prosternée, embrasse les flancs arrondis de la jeune épouse mystique; un peu en arrière, dans la demi-teinte, deux têtes; et, à gauche, en haut, perché sur un fragment d'architecture, un paon. Large exécution, belles draperies, couleur fraîche et fleurie dans les lumières, forte et transparente dans les ombres. Composition, dessin, coloris, tout accuse un souvenir du volet de la *Descente de croix,* où la Vierge visitée par Élisabeth est précisément aussi le portrait d'une des femmes de Rubens, de la première, d'Isabelle Brant.

Voilà donc d'abord un Victor, incontestablement de l'école de Rubens, — la peinture ne trompe pas, — et absolument différent de tous les autres. Il n'a rien de commun avec l'école hollandaise. C'est le Victor de Michel et de Descamps.

Reste à retrouver la biographie de cet artiste. Mais

ce ne doit pas être impossible à Anvers, où se sont conservées si heureusement les archives de l'ancienne gilde de Saint-Luc, où les archives des églises et celles de la ville sont si riches.

Justement, un des rédacteurs du catalogue du musée d'Anvers, M. Théodore van Lerius, marguillier-secrétaire de l'église Saint-Jacques, a publié en 1855, « d'après des documents authentiques, » une *Notice sur les œuvres d'art* de cette église. Il doit y être question du peintre de la *Visitation*. — Oui vraiment ! l'artiste se nomme Victor Wolfvoet, et il est, en effet, élève de Rubens, et son tableau de Saint-Jacques est de 1639 environ, car la chapelle de la Visitation de Notre-Dame fut fondée en 1636 par les héritiers de François Lopez Franco, consul de Portugal, donateur du tableau, pour orner l'autel de marbre exécuté vers 1639 par le tailleur de pierres, Jacques Des Enfants le vieux [1].

Victor est donc un prénom, et le nom de famille est Wolfvoet (pied de loup).

[1] *Notice des œuvres d'art de l'église Saint-Jacques à Anvers*, par T. van Lerius, 1855, p. 129 et 130, où on lit : « Vers 1639. — Victor Wolfvoet, élève de Pierre-Paul Rubens. — *La Visitation de Notre-Dame* : la figure de la sainte Vierge rappelle les traits d'Hélène Fourment. Toile d'une belle couleur et qui renferme d'autres bonnes qualités. Nous devons à notre confrère, M. Pierre Moons van der Straelen, la connaissance du *nom* de l'artiste, qui est presque partout fautivement indiqué, et qu'a découvert notre savant concitoyen, feu M. J. B. van der Straelen, beau-père de M. Moons... »

Là-dessus, pour compléter les renseignements sur Victor Wolfvoet, élève de Rubens, nous avons interrogé un autre des rédacteurs du catalogue du musée d'Anvers, un des chercheurs les plus actifs de la Belgique, M. P. Génard, qui a trouvé ceci : Victor Wolfvoet *le jeune*, baptisé à Notre-Dame d'Anvers (la cathédrale) le 4 mai 1612, était fils de Victor Wolfvoet le *vieux*, *peintre*, lequel, comme maître de la gilde, avait reçu, en 1599, un élève nommé Elie Mennens. La femme de Wolfvoet le vieux se nommait Brigitte Voorwercx; elle avait eu déjà une fille, Élisabeth, baptisée dans la même église le 13 juillet 1608. Wolfvoet le jeune — notre Victor — avait sans doute étudié d'abord chez son père. Il fut reçu à la maîtrise de Saint-Luc en 1644.

La personnalité est bien constatée, même avec l'entourage de la famille. — Un de séparé déjà sur le Victor collectif, qu'on supposait tantôt élève de Rembrandt, tantôt élève de Rubens.

Secondement, il faut séparer tout de suite, et en pleine certitude, Jacomo Victor, le peintre d'oiseaux, Hollandais sans aucun doute, aussi savant et même plus original que Melchior de Hondecoeter. De celui-là je connais plusieurs signatures, en toutes lettres, notamment une superbe signature : *Jacomo Victor*. 1672, sur un grand tableau d'oies et de canards, qui vient de passer dans la vente publique du baron Minutoli de Berlin (Bruxelles, 1859). Comme Jacomo a signé parfois l'initiale seule de son pré-

nom J., et que cette lettre, barrée vers le milieu à la façon de l'F., ressemble au J. de Jan Victor, quand lui aussi n'écrit pas son prénom en toutes lettres, on a confondu, sur cette ressemblance sans doute, Jan et Jacomo, malgré la différence des sujets qu'ils traitent, malgré la spécialité bien tranchée de Jacomo. M. Julius Hübner peut donc très-hardiment, au n° 1459 de son catalogue du musée de Dresde, mettre : Jacomo Victor, au lieu de *derselbe* (le même) avec un point d'interrogation, qui se rapporte à « Jan Victoor, » auteur des *Fils de Jacob* et du *Moïse*.

Quant au Lauw, ou Lauwrens, ou même Louw, de Hoet, de van Eynden et d'Immerzeel, nous n'en avons jamais rencontré trace, et c'est probablement le Jacomo, peintre d'oiseaux, dont le prénom aura été mal lu par le propriétaire du tableau qui a passé dans la vente de 1749. Que Jacomo soit un fils de Jan, ce serait possible, puisque nous avons de Jacomo une date authentique 1672, tandis que toutes les dates relatives à Jan sont de 1640 à 1654.

Et de deux, savoir :

1° Victor Wolfvoet le jeune, d'Anvers, sectateur de Rubens, auteur de la *Visitation* dans l'église Saint-Jacques ;

2° Jacomo Victor, Hollandais, peintre d'oiseaux vivants, de grandeur naturelle.

Troisièmement, vient Jan Victor, Hollandais, élève de Rembrandt, et dont Smith dit que « beau-

coup de ses peintures sont tellement près des peintures du maître, qu'on en a vendu souvent comme originaux de Rembrandt dont elles continuent à porter le nom. » C'est l'auteur de la *Jeune fille à la fenêtre* et de l'*Isaac* du Louvre, gravé plusieurs fois sous le nom de Salomon *Conning* (Koninck), un des plus habiles sectateurs de Rembrandt.

Il n'y a pas à s'y tromper pour ce tableau d'*Isaac*, qui paraît même avoir été fait en vue d'un concours ouvert entre les élèves de Rembrandt, selon la remarque judicieuse de M. Scheltema [1], à propos du sujet analogue peint par Govert Flinck, et aussi par Ferdinand Bol et par van den Eeckhout.

Jan Victor aurait donc été chez Rembrandt au même temps que Bol, né vers 1610, que Flinck, né en 1616, que van den Eeckhout, né en 1621.

C'était certainement, comme le montre d'ailleurs aussi la *Jeune fille à la fenêtre*, c'était de 1635 à 1640, époque à laquelle Flinck [2] était dans l'atelier de Rembrandt, qu'il quitta avant 1644.

Cette pléiade valeureuse — Bol, Flinck, van den Eeckhout, Philip Koninck, Jan Victor, — est en quelque sorte la seconde génération de Rembrandt, éclose à peu près en même temps que son vrai chef-d'œuvre, la *Ronde de nuit*, tandis qu'une première pléiade, dont Gerard Dov faisait partie, s'est formée

[1] *Govert Flinck*, article de M. Scheltema, annoté par W. B., *Revue universelle des Arts*, t. VI, p. 501.

[2] Voir la note, p. 16.

sous l'influence de la première manière du maître, et date du *Siméon* et de la *Leçon d'anatomie*. Cela explique la différence de leurs styles.

Nicolaas Maes est d'une troisième génération postérieure, qui ne marque qu'après 1650.

Lorsqu'en 1656 Rembrandt se fut retiré sur le Roosengracht, il ne paraît pas qu'il y ait eu des élèves; du moins, — sauf peut-être de Gelder, encore n'est-il pas sûr qu'il soit un disciple direct, — on n'en cite pas qui aient étudié chez lui autour de 1660. Et puis, si son atelier eût continué d'être ouvert aux artistes, les dernières années de sa vie ne fussent pas demeurées si longtemps enveloppées de ténèbres.

La *Jeune fille à la fenêtre*, avec sa date 1640, nouvelle preuve que Jan Victor alors même était dans l'atelier de Rembrandt; car ce tableau est encore, selon moi, une œuvre de concours, une étude que le maître se plaisait à faire faire par ses élèves, pour les habituer à la recherche de la nature poursuivie jusqu'à une extrême réalité.

Rembrandt aussi n'a-t-il pas peint [1] plusieurs fois ce sujet d'une femme à la fenêtre, par exemple la *Crasseuse* (Smith, 506), de la collection Blondel de Gagny; — la Lady qui écarte un rideau (Smith, 549); — la Jeune fille, de Dulwich Gallery [2] (Smith, 532),

[1] On trouve aussi ce motif dans plusieurs de ses eaux-fortes.

Il est singulier que M. Waagen, qui connaît et qui aime Rembrandt, n'accepte pas comme un tableau original cette

datée 1645 et gravée par Geyzer; — le plus beau de tous ses portraits de femme en buste, la *Lady à l'éventail*, de Buckingham Palace, encadrée dans le cintre d'une fenêtre et accotant sa petite main gauche au pilastre latéral.

Tout le monde connaît l'histoire — ou la fable — du tableau baptisé la *Crasseuse,* représentant la servante de Rembrandt en train de fermer le volet d'une fenètre; cette peinture ayant été placée sans doute à la façade de la maison sur la rue fit illusion aux passants, qui prirent pour une personne naturelle la figure peinte. — Ainsi parle la chronique.

Ce motif d'une femme paraissant à une fenêtre qu'elle va fermer semble avoir été indiqué souvent par Rembrandt à ses élèves, qui devaient avoir con-

belle fille de Dulwich Gallery : « Parmi les peintures qui portent le nom de Rembrandt (à cette galerie de Dulwich) se trouvent quelques bons ouvrages de son école, mais aucun qui puisse être de lui. » (*Kunstwerke, etc.*, t. II, p. 188.) — A la vérité, les autres tableaux attribués à Rembrandt dans la collection très-précieuse, mais un peu mêlée, de Dulwich College ne sont pas du maître, mais la *Girl at a window*, nº 206 du catalogue, est parfaitement originale, et même superbe. M. Passavant l'admire beaucoup, et, contrairement à M. Waagen, il la vante, dans son *Kunstreise in England*, comme une « peinture vivante et parlante, d'une grande exécution et d'un grand charme de couleur. » Seulement, il se trompe en prenant cette fillette pour la célèbre *Crasseuse*, aujourd'hui perdue, et qui n'était qu'une « vieille et très-ordinaire personne, » selon les termes de Smith.

naissance des tableaux analogues peints par leur maître et qui les imitaient de souvenir, plus ou moins, en travaillant *d'après nature*, dans leurs petits ateliers séparés, en haut de la maison de la Breestraat.

Jan Victor faisait donc en 1640 sa Fille à la fenêtre ; plus tard, le jeune Maes fit aussi la sienne, presque dans le même mouvement pour fermer son volet, et c'est ce tableau de Maes que conserve le musée d'Amsterdam sous le titre : la *Rêveuse* (n° 188). Il est remarquable que la signature de ce *Maas* est écrite en très-grosses lettres capitales romaines ; la signature de Jan Fictoor aussi, sauf erreur de mémoire [1];

[1] Combien ne serait-il pas désirable que les catalogues des musées et collections donnassent toujours en fac-simile les signatures des tableaux qu'ils possèdent ! Le nouveau catalogue d'Amsterdam (1859) a réalisé ce perfectionnement, vers lequel s'était déjà hasardé le catalogue de Vienne (1855), mais avec timidité et d'une façon très-incomplète. Le catalogue d'Anvers donne bien quelques pages de fac-simile de signatures, monogrammes et dates, à la fin du volume, mais c'est à la suite de chaque tableau qu'il faudrait la griffe de l'auteur. Dans le catalogue de Berlin et dans celui de Paris, toutes les marques sont relevées avec soin, mais elles sont reproduites en caractère typographique courant, ce qui ne permet pas d'en tirer toutes les révélations qu'elles recèlent. Espérons que, dans une nouvelle édition, impatiemment attendue par l'Europe artiste, le catalogue de Paris, dont le plan est presque parfait, publiera, gravés sur bois, les signes de toute sorte attachés aux tableaux du Louvre. C'est précieux pour l'histoire.

ces signatures ne ressemblent guère à celles que les deux peintres apposaient sur leurs œuvres ordinaires, dans la simple intention d'en garantir l'authenticité. Ici, l'on dirait plutôt que les noms sont inscrits en manière d'enseigne. Je croirais bien que ces deux tableaux, si pareils de style et d'exécution, doivent avoir appartenu à une même série qui restait peut-être exposée dans les ateliers du maître, comme les académies conservent les tableaux de concours de leurs disciples, ou les tableaux de réception de leurs membres.

Quoi qu'il en soit, Jan Victor travaillait, sans aucun doute, chez Rembrandt vers 1640, et par conséquent il serait difficile qu'il fût né vers 1600, comme l'a supposé Pilkington et comme l'ont répété les autres biographes. On n'a pas vu souvent un écolier de quarante ans chez un maître de trente-deux ans.

Autre observation, que suggère, en passant, la Jeune fille du Louvre : l'auteur de cette peinture, si intimement adhérente à Rembrandt, composition, naturel et simplicité, caractère du dessin ferme et naïf, touche et couleur surtout, n'avait jamais appartenu auparavant à l'école de Rubens. Tous les praticiens peuvent en acquérir la conviction, d'après le moindre examen des procédés techniques, sans parler du style si accentué. Or, Rubens mourait précisément en cette année 1640. L'auteur de la Jeune fille du Louvre n'a donc jamais travaillé chez Rubens, ni

avant ni après l'exécution de ce tableau. Cette simple remarque aurait dû suffire pour démontrer qu'il y avait au moins deux Victor.

A présent que nous tenons le pur disciple de Rembrandt et que nous le suivons, pas bien longtemps! mais avec certitude, de 1640 (la Jeune fille du Louvre) à 1653 (le David du musée de Brunswick), il n'est pas difficile de lui restituer les Esther, les Dalila, les Jacob, les Moïse, les Joseph, les Tobie, la prophétesse Anne, etc., des musées de Brunswick, de Dresde, de Munich, de Copenhague, d'Amsterdam, de la galerie Bridgewater à Londres, de la galerie van den Schrieck à Louvain, etc.

Reste seulement la bizarrerie des signatures : Jan Fictoor (Paris), Johanes Victors (Amsterdam), Jan Victors (Brunswick), J. Victor (galerie van den Schrieck), etc. Mais, de la plupart des autres maîtres hollandais du dix-septième siècle, n'avons-nous pas des variantes de signatures très-authentiques et absolument incontestables : Rembrant, Rembrand et Rembrandt ; Maas et Maes ; Ruisdael et Ruijsdael ; Berchem et Berghem, etc. Puisque le *c* et le *g* s'emploient indifféremment, pourquoi pas aussi le *V* et l'*F*, qui sont la même lettre dans toutes les langues? Puisque l'*i* et l'*a* se doublent, pourquoi pas aussi l'*o*? Ces diversités d'orthographe n'ont rien d'inusité et ne méritent pas qu'on s'y arrête.

Jusque-là tout va assez bien : trois Victor distinctement reconnus et séparés, Victor Wolfvoet de la

Visitation d'Anvers, le Victor des oiseaux et le Victor de maître Rembrandt.

Mais les paysanneries, sujets familiers, figurines et animaux dans des paysages, les tableaux des collections Six, Blokhuyzen, de Kat, le paysage du musée de Rotterdam, notre *Charlatan* et notre *Charcutier* du musée van der Hoop, etc., de qui sont-ils?

Ils ne sont pas de l'élève de Rubens, ni du peintre des poules.

Seraient-ils aussi de l'élève de Rembrandt, de l'auteur des sujets bibliques, avec figures de grandeur naturelle, du peintre de la Jeune fille à la fenêtre, du musée du Louvre?

Toutes ces paysanneries ne portent-elles pas des dates du même temps à peu près, de 1640 à 1654? le nom n'y est-il pas écrit aussi avec les mêmes variantes, et avec cet *s* final, qui d'abord donne à réfléchir : car il semblerait être l'indication du génitif, et l'on pourrait supposer qu'il aurait été employé par le *fils:* — Victors... Victorsz... Victorszoon, comme : Palamedes... Palamedess... Palamedeszoon, etc. Mais comment alors l'*s* se trouve-t-il aux signatures de l'élève de Rembrandt et à celles du peintre des paysanneries?

Je me suis tourmenté longtemps sur cette question, qui tourmentait également Smith[1]. Est-il pos-

[1] « C'est une question de savoir si l'auteur des grands tableaux historiques est le même artiste qui a peint des sujets pris de la vie familière, en petit, représentant des marchés, des villageois, etc. S'ils sont de la même main, ils doivent

sible que l'auteur du *Charcutier* de la galerie van der Hoop soit l'auteur de la Jeune fille du Louvre et des grandes et belles compositions bibliques des musées de Dresde, de Brunswick, d'Amsterdam, etc.?

Les particularités de l'exécution, non moins que les sujets et le caractère du style, semblent manifester des procédés, des tendances, des qualités — et des défauts, tout à fait divergents. Le Victor de Rembrandt est très-brave et très-énergique, mais, quelle que soit sa force, il est sobre et léger dans les demi-teintes, transparent dans les ombres, obtenues souvent avec de simples frottis, selon la méthode de l'école. Il a même parfois, pour donner avec des riens toute la valeur de l'effet, des adresses d'escamotage dont Rembrandt presque seul possédait le secret. Nous en verrons un exemple précieux au musée de Rotterdam, dans le portrait de vieille femme, presque aussi extraordinaire qu'un Rembrandt.

Le Victor rustique est, au contraire, assez pesant de touche, assez grossier de dessin, égal de coloris, peu initié au clair-obscur. Ses personnages épatés n'ont guère de tournure ni d'esprit. Il a quelque chose d'archaïque, qui trahirait une école moins avancée. Van Eynden compare ses compositions à celles de Jan Steen, mais il y a, des unes aux autres, la même distance qu'entre les tableaux de Teniers le

avoir été produits en une dernière période du maître, car ils sont très-éloignés de la manière de Rembrandtt » (Smith, t. VII, p. 254.)

vieux et ceux de Teniers le jeune, qu'entre ceux du père Cuijp et ceux de son fils Aalbert.

Ne serait-ce point à lui que s'appliquerait, par opposition au Victor de Rembrandt, ou au Victor des oiseaux, l'épithète *den ouden* (le vieux), hasardée dans van Eynden? N'est-ce point lui qui serait né vers 1600, et ne serait-il point un frère aîné, ou peut-être le père, du second Jan, ou de Jacomo?

La contemporanéité des dates, sur les tableaux rembranesques et sur les paysanneries vulgaires, qui semble d'abord prêter à la confusion des deux Jan Victor, ne prouverait-elle point justement l'inverse? Si ces œuvres, différentes de style et de pratique, étaient séparées par un certain temps, à vingt ans de distance les unes des autres, on pourrait admettre, — bien difficilement encore, et peut-être à condition que les sujets grossiers et grotesques fussent antérieurs aux peintures marquées de l'influence de Rembrandt, — on pourrait admettre que l'auteur ait métamorphosé sa pratique et son style au contact du grand maître. Encore, ce changement si complet serait-il presque inexplicable.

Ainsi je me faisais des raisons à perte d'esprit, quand j'ai pris le parti d'aller revoir les paysanneries du Victor rustique, pour y chercher les signes de l'école de Rembrandt. Eh bien, ils y sont parfaitement, surtout dans les tableaux de M. Blokhuyzen et de M. Six van Hillegom. Seulement, l'auteur avait deux styles, comme on a deux costumes, un habit

pour aller en ville, une blouse pour aller à la campagne. Mais, sous le déguisement, l'homme est le même. Le peintre, le praticien, l'ouvrier, le dessinateur, le coloriste, est le même aussi dans ses villageois et dans ses patriarches, dans ses Jacob et dans ses Charlatans.

Et il n'y a point à supposer, comme le faisait Smith, que les sujets familiers soient d'une dernière période du maître : car, si le *Charlatan* du musée van der Hoop et le *Marché aux légumes* de la galerie Six sont datés 1654 (la dernière date constatée), les grands tableaux de *David* et de *Moïse*, aux musées de Brunswick et de Dresde, ne sont-ils pas datés 1653 ? Le *Charcutier* ne porte-t-il pas la même date précisément que le *Joseph* du musée d'Amsterdam ?

Résignons-nous donc à admettre que les tableaux historiques et les tableaux *de genre*, signés *Victor*, quelles que soient les variantes du nom, sont du même artiste, et peints dans la même période.

Et ce Jan Victor est élève de Rembrandt.

Ça fait trois Victor en tout.

Pour compléter cet aperçu sur les trois Victor, et pour opérer désormais avec assurance la séparation de leurs personnalités, il y aurait encore à faire un travail très-intéressant : rassembler, comparer et étudier tout ce qui peut avoir été gravé d'après eux, ou même par eux[1]. L'élève de Rembrandt doit s'être

[1] Leurs dessins, quand on en trouve, seraient encore des

essayé à l'eau-forte dans le genre de son maître, comme y ont si bien réussi Ferdinand Bol, Salomon Koninck, Jan Lievens et autres. Je ne serais pas étonné non plus que Jacomo eût gravé à l'eau-forte des oiseaux, — canards ou poules, — car dans sa peinture il a parfois des accents vifs qui annonceraient presque un certain usage de la pointe.

Là-dessus nous faisons appel aux iconographes, aux conservateurs de collections publiques et aux possesseurs de collections privées. La moindre inscription sur une estampe, une date, un indice de pays et d'école, peuvent souvent jeter une vive lumière sur les points les plus obscurs de la biographie ou de l'histoire.

Samuel van Hoogstraeten. — Il a dû se trouver chez Rembrandt au même temps à peu près que Victor, car il y entra après avoir perdu son père, Dirk van Hoogstraeten, mort à Dordrecht en 1640 [1]. Il était tout jeune encore, puisqu'il est né en 1627, et son talent, comme celui de Nicolaas Maes, se trouva formé de très-bonne heure. Dès 1652, il court déjà

renseignements précieux. Les amateurs hollandais doivent en avoir. M. Suermondt, d'Aix-la-Chapelle, en possède un, très-bon, de Jan Victor, dans son style familier : mi-paysage et mi-marine ; huit figures ; des pêcheurs qui offrent leur poisson à une famille de seigneurs (*Galerie Suermondt*, p. 111 et 112).

[1] Houbraken. — On peut croire Houbraken bien renseigné sur Samuel van Hoogstraeten, qui fut son maître.

le monde et il patronne à Vienne son frère puîné, devenu son élève. Je crois bien que ses meilleures œuvres sont aussi celles de sa première manière. Il a fait alors quelques portraits, assez magistralement peints, par exemple un portrait d'homme, de grandeur naturelle, vu jusqu'aux genoux, avec un fond de marine, appartenant à la collection de M. Dupper, de Dordrecht, et qu'on prendrait pour un Ferdinand Bol.

Son tableau du musée van der Hoop est excellent. Il représente une jeune femme malade et son médecin, et il rappelle beaucoup, comme composition, les tableaux analogues de Jan Steen et de Metsu.

La jeune malade, toute pâle et la tête penchée, est assise, de face, le coude gauche appuyé sur une table couverte d'un tapis rouge, avec un linge blanc, une fiole et un pot. Ses deux mains se joignent contre la taille, et ses petits pieds reposent sur une chaufferette. Elle a une cornette blanche, un caraco jaune, largement bordé d'hermine, un jupon bleu-perse, un tablier blanc. Derrière la table, le médecin, debout, presque de profil à gauche, toque noire et costume noir, ses gants dans une main, tient dans l'autre main un flacon qu'il exhausse en l'air pour bien voir au jour la liqueur révélatrice et diagnostiquer en toute certitude.

La médecine, à cette époque, était déjà, comme on sait, une science infaillible. Il ne s'agissait que de regarder dans la bouteille à la science. Ce médecin-là

pourtant n'est pas si subtil que les médecins de Jan Steen, et il y a chance qu'il ne devine pas la maladie.

Au fond de la chambre, on aperçoit le lit, chastement voilé de rideaux verts; à gauche, quelques degrés conduisant à une enfilade de pièces, avec des effets d'intérieur dans le genre de ceux de Pieter de Hooch.

Signé: S. v. H., sans date apparente.

Les figurines, d'environ 1 pied de haut, sont très-finement dessinées. L'harmonie générale de la couleur est étrange, distinguée, originale. Il y a des tons paille, des tons perle, des tons argentés, très-heureux de rapprochement, une habile distribution de la lumière, et dans les ombres de la légèreté. Sur cet exemplaire de son talent, on estime bien plus Samuel van Hoogstraeten que sur son grand tableau de la galerie de La Haye[1], lequel a pourtant de fortes qualités.

Arnold Houbraken. — Qui a vu des tableaux du peintre-biographe, Arnold Houbraken, élève de Samuel van Hoogstraeten, et même, selon Descamps,

[1] Sur ce tableau de La Haye (1er volume des *Musées de la Hollande*, p. 222 et suivantes) nous avons négligé de donner plusieurs renseignements qui ont leur importance : il était en 1770 dans la galerie du prince d'Orange, qui l'avait payé 115 florins à la vente van Oostrum, 1765. — H. 7 pieds 8 pouces. L. 5 pieds 8 pouces. — Il est signé, comme celui de la galerie van der Hoop, des initiales S. v. H. — D'autres fois, Samuel employait un monogramme formé des trois lettres,

de Jacques La Vecq, condisciple de Samuel chez Rembrandt? Houbraken était donc issu doublement de Rembrandt, au second degré il est vrai, et il aurait presque pu le connaître, puisqu'il est né en 1660; ce qui ne l'a pas empêché de publier sur le grand maître les fables les plus ridicules. Oh! le vilain homme, avec sa longue perruque, son nez en biseau, son air prétentieux et rusé! Et ce sont ses belles inventions de biographe qui ont sauvé son nom de l'oubli. Car ses œuvres d'artiste, où sont-elles? Et pourtant il avait fait quantité de mythologiades, que les amateurs hollandais payèrent très-bien. Une *Hélène* monta, en vente publique, jusqu'à 600 florins, quand on avait, en ce temps-là, des Rembrandt et des Cuijp pour un prix dix fois moindre. Le goût hollandais était un peu égaré dès le commencement du dix-huitième siècle.

A la vente d'Arnold Houbraken, après sa mort, en 1720, il y avait trente tableaux de lui : Jupiter, Vénus, Narcisse, Didon, Diogène, Scipion, Abraham, Moïse, madame Putiphar, le prophète Élie, saint Jean-Baptiste, des Parnasse, des Saintes Familles et des Bergères, — tout ce qu'on peut imaginer de mieux. Que sont devenus tant de chefs-d'œuvre? Ses toiles barbouillées de couleur n'ont pas duré aussi longtemps que ses feuilles de papier barbouillées de noir.

l'S entortillé sur le premier jambage de l'H, dont la barre horizontale intérieure est infléchie et apointie en un petit v.

Le musée van der Hoop possède de Houbraken un tableau, — le seul que j'aie jamais vu de lui, — une petite *Scène d'atelier*, qu'on trouve probablement peu décente, puisqu'on l'a dissimulée dans l'ombre, derrière la porte de la salle où sont rangés les modernes. Une femme nue, de dos, et courbée en avant, pose, sous la lumière d'une fenêtre ouverte à gauche. Le peintre est à son chevalet, et derrière lui un amateur contemple le modèle féminin dans sa position délicate.

Cela rappelle un peu le conte du *Moyen de parvenir*, où de vieux seigneurs en goguette, après avoir déshabillé une jeune innocente, s'amusent à lui faire ramasser par terre des semis de roses.

Je soupçonne Houbraken d'avoir exploité, outre les sujets mythologiques et religieux, — comme madame Putiphar, — les sujets érotiques qui avaient porté malheur à Torrentius dont les œuvres furent brûlées. Car on rencontre encore dans la vente mortuaire de Houbraken une *Femme prise en adultère* et des Bergères suspectes. Ces libertés hasardeuses s'accordent à Rembrandt, qui, Dieu merci, ne s'en est pas privé ; mais les mauvais peintres devraient se contenter des Scipion et des Saint Joseph.

J'ajouterai que ce pitoyable opuscule de Houbraken m'a assez réjoui, et, si j'étais directeur du musée van der Hoop, je le mettrais en belle lumière à côté de la *Fiancée juive* de Rembrandt, entre un intérieur de Pieter de Hooch et un paysage de Hobbema, deux

artistes obscurs, sur qui le savant biographe Houbraken ne savait rien du tout et ne nous a pas transmis la moindre historiette du goût de celles qu'il raconte sur Adriaan Brouwer et Jan Steen.

Le continuateur et rectificateur d'Arnold Houbraken, Jan van Gool, a aussi un tableau au musée van der Hoop : « Paysage avec du bétail. » Je consigne ici cette production de décadence, seulement à cause du nom de l'auteur de la *Nouvelle histoire des peintres néerlandais*.

Pieter de Hooch. — Nous avons été heureux de trouver, dans le catalogue allemand de la galerie Suermondt [1], que M. Waagen partage notre sentiment sur les adhérences de Pieter de Hooch à Rembrandt. Nous avions déjà risqué de dire (*Musée d'Amsterdam*) qu'on découvrirait peut-être un jour que Pieter de Hooch s'est formé chez Rembrandt lui-même. La date de la naissance de Pieter, 1643, proposée par Descamps, Pilkington et autres, mais contredite d'ailleurs par des signatures trop rapprochées

[3] *Raisonnirender Catalog der Gemaelde-Sammlung des Herrn Barthold Suermondt, zu Aachen* (Catalogue raisonné de la collection de tableaux de M B. S. à Aix-la-Chapelle), par le Dr G. F. Waagen, etc.; Aix-la-Chapelle, 1859; in-8° de 84 pages; avec une préface et une table; 131 numéros. Nous avons donné la traduction de ce catalogue dans notre livre sur la *Galerie Suermondt*, in-8° de 200 pages. Bruxelles, Ferdinand Claassen, 1860.

de cette date apocryphe, semblait un obstacle chronologique à ce qu'il eût fréquenté l'atelier de Rembrandt, fermé aux élèves après les désastres de 1656. Mais voilà que Pieter de Hooch serait né quinze ans avant 1643! Du moins, M. Christiaan Kramm, dans sa suite à Immerzeel (*de Levens en werken*, etc., Amsterdam, 1859), cite une note du *Nederlandsche Kunstspiegel* (Miroir de l'art hollandais), d'après laquelle « Pieter de Hooge est né vraisemblablement en 1628. » Il lui paraît certain aussi que Pieter était l'*oncle* de Romein de Hooghe, le graveur, né en 1638. Si, en effet, Pieter est né vers 1628, rien ne s'oppose plus à ce qu'il ait travaillé chez Rembrandt, et ce dut être à peu près au même temps que Nicolaas Maes : autour de 1650. Cela expliquerait à la fois son style et sa technique rembranesques, et ses analogies avec Maes.

Le musée van der Hoop possède quatre tableaux de Pieter de Hooch : trois intérieurs d'appartement et un effet de plein air.

N° 54. Une « Mère et son enfant. » La femme, assise sur une chaise, est tournée à droite et éclairée par une petite fenêtre haute. Elle a un serre-tête noir, un caraco rouge, bordé de fourrure blanche, un jupon bleu foncé. Sa petite fille, en corsage gris et jupe d'un vert à reflets d'or, se penche sur elle. Ce que la mère fait à l'enfant est mystère de toilette... elle lui nettoie la tête et les cheveux. En arrière de ce groupe, un lit enfermé dans une alcôve de bois, à rideaux

verts; une bassinoire est suspendue contre le panneau de l'alcôve. A droite en avant, une petite chaire, sur laquelle est la signature. Vers la gauche, par une porte ouverte, le regard pénètre dans une autre pièce, dont le battant supérieur de la porte extérieure est ouvert aussi et laisse voir une cour avec échappée de paysage. Trois plans successifs de lumière différente! C'est là qu'excelle Pieter de Hooch. Un petit chien noir, vu de dos, est couché sur le parquet à carreaux rougeâtres, devant la première porte, surmontée d'un tableau sombre.

Belle qualité du maître. Couleur rayonnante. Le panneau, de forme presque carrée, a environ 1 pied 1/2 de haut.

N° 55. C'est le plus beau. Une merveille! bien difficile à décrire, car la valeur superlative de cette peinture est dans l'effet lumineux.

Balzac avait l'habitude de commencer ses romans par une topographie minutieuse des localités où devait se passer le drame. Il créait d'abord son *milieu*, à la façon du Père Éternel plantant d'arbres et de fleurs son paradis terrestre, avant d'y mettre l'homme et la femme. Dis-moi où tu es, je te dirai ce que tu y feras. Si Ève a cueilli la pomme, c'est qu'il y avait là des pommiers en fruit. — Une fois entré dans la maison du père Grandet de Saumur, on connaît l'avare et l'on devine que sa fille Eugénie sera bientôt amoureuse du premier venu, pour se désennuyer dans cette triste cage.

Le procédé topographique de Balzac est souvent utile pour donner une idée des tableaux de Pieter de Hooch, où l'intérieur domestique, le *home* des Anglais, avec tous ses charmes, a tant d'importance. Ce n'est pas que les personnages y soient un accessoire, mais ils en sont inséparables. Tout cela est créé pour eux, surtout la lumière qui les anime et les égaye. Tout cela n'est qu'un milieu harmonieux où quelqu'un va vivre comme chez soi, y faire quelque chose, peu de chose, peut-être rien du tout.

Nous sommes dans une chambre dont la porte, au fond à gauche, est grande ouverte sur le quai d'un canal; une fille passe le long du trottoir; puis on voit un arbre, un tronçon du canal, et sur le bord opposé une autre rue, frappée de soleil, où deux petits bonshommes en manteaux sont arrêtés devant une maison. C'est prodigieux de lumière et de perspective.

On connaît le caractère des villes hollandaises, avec leurs innombrables canaux bordés d'arbres et leurs maisons multiformes et multicolores, rien qu'à jeter un coup d'œil par cette percée large comme la main.

Au-dessus de la porte, légèrement cintrée, une fenêtre; à droite, une grande croisée à petits carreaux et à quatre compartiments, dont un est entr'ouvert. Sous le rayon de la croisée, dans l'angle de la pièce, est assise une jeune fille en corsage bleu et tablier blanc; elle tourne la tête vers un jeune homme qui arrive par

une porte de biais au premier plan, tout à fait à droite ; d'une main, il tient son chapeau, et de l'autre main il présente un billet. Ce sera une distraction pour la belle rêveuse. Tout ce coin-là rappelle le fond chatoyant du délicieux tableau du Louvre (nº 224), où une jeune personne et un *cavalier* causent mystérieusement dans la pénombre. Il n'y a rien dans la chambre que les deux personnages, et un gros chien noir, qui allait sortir par la porte et qui se retourne aussi vers le page au billet.

La signature est entière : *P : d'hoech*(*sic*) *;* mais, outre que les lettres ne sont pas en caractères romains, selon l'habitude du maître, l'*e* au lieu du second *o* et l'apostrophe après le *d* ne semblent pas une bonne garantie d'authenticité. Il se pourrait cependant que cette signature fût vraie. — Peint sur toile. Hauteur, environ 60 centimètres ; la largeur un peu moindre.

Nº 56. Celui-ci est plus ordinaire. Il est singulier qu'il ait aussi une signature écrite avec l'E, mais en lettres romaines, — et sans apostrophe. Nous ne nous souvenons pas d'avoir rencontré cette apostrophe dans les signatures certaines, assez rares en toutes lettres, l'artiste se contentant des trois initiales PDH, quelquefois d'un monogramme où le D est formé dans l'intérieur de l'H, comme sur son portrait du musée d'Amsterdam, quelquefois — peut-être — d'un monogramme où, à l'intérieur de l'H, c'est un P au lieu d'un D. Est-ce que M. van der Hoop tenait à avoir

des tableaux signés, et s'arrangeait-on pour le servir à son goût? Les Hollandais écrivent d'ailleurs plus volontiers : de Hooge, que : de Hooch. Du reste, l'originalité de ces signatures avec un *e* serait facile à vérifier pour qui pourrait examiner la peinture sous une lumière convenable.

Ce tableau n° 56 offre un effet de soleil qui plaisait à Pieter de Hooch, aussi, je pense, à van der Meer de Delft, et que M. Decamps a employé dans une *École turque*, du Salon de 1846, réexposée à la dernière exhibition d'Amsterdam.

Une fenêtre de gauche, au-dessus d'une table à tapis turc, se silhouette en vive lumière au bas du lambris opposé, près d'une cheminée. Devant la cheminée une servante est occupée à balayer. Une autre femme, assise, presque de face, en caraco de velours bleu et jupon rouge, tient un baby en robe jaune ; à son côté, le berceau de l'enfant. Derrière elle, une porte ouverte sur une cour, et un aperçu de ville. Le reste du fond est une muraille grise, avec un tableau. Il y a aussi un tableau au-dessus de la cheminée. Le panneau est large d'environ 40 à 50 centimètres, et un peu moins haut.

L'effet de plein air, catalogué (n° 57) : « Un seigneur et une dame assis devant une maison de campagne, » est une rareté dans l'œuvre de Pieter[1].

[1] La galerie van Loon, à Amsterdam, possède aussi un effet de plein air, supérieur à celui-ci comme qualité.

Smith (n° 64) l'appelle « une admirable production » et l'intitule : les Amoureux (*the Lovers*). Ces amoureux semblent se taquiner pour le moment. La gentille femme, mi-détournée et vue de profil perdu, presse un citron au-dessus d'un verre. Assis en face d'elle, et le coude appuyé sur la table, le jeune homme la regarde avec un fin sourire. Y aurait-il quelque malice symbolique dans la pression du citron? Les costumes sont très-élégants : la femme en caraco rose et jupon paille ; l'homme en pourpoint grenat, hauts-de-chausses écarlates, bas blancs plissés sur la cheville; il a la tête nue et de longs cheveux, une belle perruque sans doute. Ce petit *seigneur* est vraiment exquis, avec sa physionomie spirituelle, sa pose sans façon et sa pipe à la main ballante. Il a, sauf la pipe, quelque chose des marquis de Molière.

Ce tête-à-tête a lieu dans une espèce de cour, précédant une maison à toit en tuiles rouges; le tuyau de la cheminée est rouge; une fenêtre a des volets rouges. C'est trop rouge. L'harmonieux Pieter de Hooch, adorable dans son petit groupe des amoureux, est un peu dur de ton dans cette bâtisse, qui, d'ailleurs, a trop d'importance. Mais peut-être le tableau a-t-il été *nettoyé* en cette partie claire, et les glacis enlevés. Tout le reste est excellent et juste de lumière. A la porte de la maison, une femme, debout et de face, tient un verre. Contre la fenêtre, une servante fourbit un chaudron au-dessus d'une barrique.

A droite, une barrière en planches et une ouverture sur une plantation d'arbres, espèce de parc; à gauche, autre clôture, vue en raccourci. La toile a 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large. Le tableau était en 1832 dans la collection de M. O'Neil.

KOEDIJK.— Il peut passer pour un élève de Pieter de Hooch, quoiqu'il soit né trop tard pour avoir étudié directement sous ce maître, à moins que Pieter ne soit mort vieux vers le commencement du dix-huitième siècle, ce qui n'est guère probable, car la dernière date connue sur ses tableaux est, je crois, 1680. Il paraît certain que Koedijk est né en 1681, à Zaandam, tout près d'Amsterdam, sur l'autre rivage de l'IJ, dans ce village où vécut Pierre le Grand et où l'on montre encore sa demeure, — *Saardam*, comme disent les vaudevillistes français, trop français pour accepter la géographie *étrangère*.

Du prénom de Koedijk,. on n'est pas très-sûr. Nicolaas peut-être? C'est presque accepté, et les catalogues du musée d'Amsterdam et du musée van der Hoop n'hésitent point. Cependant son nom se trouve dans quelques auteurs avec la simple initiale D pour prénom. De sa vie, sauf ses rapports avec le czar Pierre de Russie, personne ne dit rien. Basan, *Dictionnaire des graveurs*, le cite comme ayant gravé d'après Metsu et autres, mais Bartsch n'en parle point. Je n'ai jamais eu occasion de voir des gravures

de Koedijk, s'il en a fait. Ses tableaux doivent être extrêmement rares, puisqu'aucun musée de l'Europe n'enregistre même son nom. De ceux qui peuvent être en Hollande[1], je ne connais qu'un Intérieur (dans la belle galerie van Loon) avec une femme, vue de dos, assise devant un piano, et un petit garçon, debout près d'elle. Au fond, une fenêtre ; à gauche, une cheminée ; à droite, une armoire et une chaise. C'est superbe, comme Pieter de Hooch à peu près, mais plus brun.

Nous avons recherché dans les anciens catalogues de ventes : même rareté. Les catalogues de Gerard Hoet ne citent qu'une peinture, « extra-belle, » vendue 31 florins, à La Haye, en 1730. Le catalogue de la collection Lormier (1752) contient bien deux tableaux attribués à Koedijk : un *Chirurgien* qui bande la jambe à un paysan, avec beaucoup d'accessoires, — et un *Intérieur ;* mais ils ne se retrouvent plus à la vente publique de cette collection en 1763.

A la célèbre vente Braamcamp, Amsterdam, 1771, il y avait deux Coedyk (*sic* sans prénom) : 1° un *Intérieur de chambre*, avec un escalier en vis, d'où descend un homme ; dans une seconde chambre, on aperçoit une femme assise près d'une table ; 2° un autre intérieur, intitulé l'*Escalier ;* dans une galerie,

[1] On lui attribue, au musée d'Amsterdam, un excellent petit portrait en pied, placé haut, en mauvaise lumière, et qu'il est difficile de juger.

un homme et une femme sont assis à une table; au fond de la galerie, deux femmes causent près d'une porte ouverte. — Ils furent achetés par le même acquéreur, M. A. van den Bogaarde, le premier 4,300 florins, le second 1,700 florins; c'était prodigieux pour l'époque. Que sont-ils devenus depuis bientôt un siècle?

Immerzeel cite quelques autres tableaux qui ont passé dans des ventes plus récentes : à une vente à Amsterdam, 1817, deux *Intérieurs;* l'un avec un seul homme et beaucoup d'accessoires, 940 florins; l'autre, un *Homme qui pèse de l'or*, une femme assise près de la cheminée où un domestique fait du feu, 510 florins; — vente Brentano, 1822, un *Intérieur*, 105 florins; — vente Dirk Versteeg, 1823, un *Effet de lumière*, 51 florins.

Je n'ai pas la collection des catalogues français, qui peut-être offriraient quelques indications. Je suppose aussi qu'il pourrait bien y avoir des Koedijk en Russie, puisque Pierre le Grand fut le protecteur et l'*ami* du peintre.

Le tableau du musée van der Hoop est une belle et large peinture, simple et harmonieuse, toujours dans le style de Pieter de Hooch. Il est intitulé : « N° 66. Une dame jouant du clavecin, etc. Sur toile. » La femme, en cornette et pèlerine blanche, caraco de velours rouge, bordé d'hermine, jupon rouge, est assise dans une chaise en bois, sur le dossier de laquelle est jetée une draperie violette; le

corps est de profil, la tête retournée de trois quarts. A sa droite, devant le piano, un homme, debout et de dos, l'accompagne en pinçant d'une guitare dont on ne voit que le manche. Il a une grande robe noire à reflets bruns, une avalanche de chevelure rousse (toujours la perruque sans doute); son chapeau noir est jeté à ses pieds sur la dalle grise. A gauche, est ouverte une fenêtre donnant sur un intérieur de ville; au fond, une espèce de bibliothèque voilée d'une draperie verte; entre la fenêtre et la bibliothèque est accrochée une glace dans laquelle on aperçoit de face le buste du joueur de guitare. — Sur le rebord inférieur de la fenêtre, la signature en toutes lettres, assez grandes.

Koedijk est le dernier peindre de la tradition rembranesque, et même le dernier bon peintre de la Hollande. De son temps régnaient Gerard de Lairesse, Schalcken, les van der Werff, Limborch, le digne élève du chevalier Adrien; Nicolaas Verkolije, l'indigne fils de Jan; et la misérable dynastie du vieux Frans Mieris. Détournons nos yeux de cette corruption.

De Keyser? — Le catalogue attribue à « Willem de Keiser, né vers 1647, mort en 1692, un portrait de vieillard ayant un livre à la main; sur bois. » Nous renvoyons pour ce Willem, assez fantastique, à l'article sur les de Keijser dans les *Musées de la Hollande* (I, p. 231-239), en attendant qu'une autre

galerie[1] nous fournisse occasion d'ajouter quelques nouveaux renseignements. La peinture, assez forte d'ailleurs, ne paraît pas être d'un Keijser ou Keyser quelconque, car, sur le livre que le vieillard feuillette de sa main droite, on découvre une sorte de marque en forme de cœur, surmonté d'une croix à double barre transversale, et dans lequel sont inscrites les initiales I B. — A qui elles peuvent se rapporter, je ne sais. L'homme est à mi-corps, debout, la main gauche sur la hanche ; il a les cheveux blancs, la barbe taillée à la mode Louis XIII ; vêtement noir, col plat. Fond neutre. Beaucoup de simplicité et de caractère.

Van der Meer de Delft. — Encore le sphinx ! « N° 71. Un intérieur avec une femme en robe bleue ; sur toile. » La femme est debout, de profil à gauche, vue jusqu'à la cheville ; elle lit une lettre ; elle a un long caraco bleu-clair, du même ton que la draperie bleue dans le buste de femme de la galerie d'Arenberg, et un jupon gris-tendre. Devant elle, une table et une chaise à dossier bleu ; en arrière, une autre

[1] Par exemple la collection de M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles, sur laquelle nous préparons un travail. Il y a là deux petits portraits de Theodor de Keijser, un homme et une femme, qui sont de première qualité. Le portrait d'homme a une belle signature en toutes lettres : *TDKeijser f.* 1639, les trois capitales formant monogramme. Le portrait de femme n'a que le monogramme, avec la date 1640.

chaise bleue. Décidément, van der Meer de Delft affectionnait le bleu ciel. Le fond est un lambris pâle, clair de lune toujours, et le buste se découpe sur une carte géographique, un peu teintée de bistre et accrochée à ce lambris.

L'exécution de cette peinture singulière est très-délicate, presque mince, la pâte très-légère, la couleur faible et même un peu sèche. Il est vrai que ce tableau est très-frotté. D'habitude, au contraire, van der Meer de Delft a la touche franche et la pâte grasse et abondante, même exagérée dans sa *Vue de Delft*, au musée de La Haye; une incomparable fermeté de dessin et de modelé dans la *Laitière* de la galerie Six van Hillegom; un coloris extrêmement chaud et harmonieux dans la *Façade d'une maison hollandaise*, même galerie.

Ces différences de pratique nous ont fait hésiter longtemps sur l'originalité de la *Liseuse* du musée van der Hoop. Cependant la physionomie de cette femme est d'une finesse exquise; les bras nus, la main qui tient le papier, sont dessinés à merveille; l'ensemble a beaucoup d'étrangeté; et puis, cette lumière pâle, ces bleus tendres, tout cela accuse Delftsche van der Meer. — Ce diable d'artiste a eu sans doute des manières diverses.

Le tableau avait même une signature, sur un livre ouvert sur la table, et quoique les lettres en soient presque effacées, on y devine encore: *Meer*. Il a d'ailleurs une tradition que nous avons retrouvée : dans

le catalogue, rédigé par A. Paillet et H. Delaroche, d'une vente faite à Paris en 1809, il est décrit ainsi : « N° 85. L'intérieur d'un appartement où l'on voit au milieu une jeune femme dans un déshabillé du matin. Elle est debout et occupée à lire une lettre attentivement ; une table, des chaises et une carte de géographie forment des accessoires rendus avec beaucoup de vérité. Cette production, quoique très-simple, est remarquable par l'expression naïve de la figure et l'effet de lumière, mérite ordinaire des ouvrages de ce peintre. Hauteur 17 pouces; largeur 14. » (C'est bien la dimension du tableau van der Hoop.) — Vendu 200 francs.

Il reparaît en 1825, à la seconde vente Lapeyrière, catalogue rédigé par Henry, sous le titre : *la Toilette* (n° 127), et avec une description un peu différente. — Payé 1060 francs par Berthaud.

La *Liseuse* du musée van der Hoop doit donc être ajoutée à la courte liste des œuvres authentiques de van der Meer, déjà citées *Galerie d'Arenberg*, savoir :

1. La *Vue de Delft*, musée de La Haye ;

2 et 3. La *Laitière* et la *Façade d'une maison hollandaise*, galerie Six van Hillegom, à Amsterdam ;

4. Le *Portrait de femme*, galerie d'Arenberg, à Bruxelles ;

5. La *Jeune femme écrivant une lettre*, collection Dufour, à Marseille. Nous n'avons pas vu ce tableau, que M. L. Lagrange a bien voulu nous indiquer dans la *Gazette des Beaux-Arts;* mais, d'après la gravure

au trait publiée en 1809, par Lebrun [1], l'authenticité n'est pas douteuse. — Le tableau fut payé 600 fr. à la vente de 1809.

6. Le prétendu Pieter de Hooch, galerie Czernin, à Vienne. Nous ne l'avons pas vu non plus; mais, d'après des témoignages très-compétents, c'est un Delftsche incontestable.

Depuis un an, nous avons continué nos recherches, nous avons vu de nouvelles peintures de van der Meer et nous avons recueilli sur lui quantité de documents nouveaux.

Ses œuvres d'abord :

Dans une galerie hollandaise, que nous n'avions pas eu occasion de visiter jusque-là, chez M. Blokhuyzen à Rotterdam, qui a des tableaux très-intéressants, nous avons rencontré la *Dentelière,* délicieuse petite peinture, haute de 9 pouces, large de 8.

[1] A propos de cette peinture, Lebrun juge même assez bien l'auteur : « Ce Vander Meer, dont les historiens n'ont point parlé, mérite une attention particulière. C'est *un très-grand peintre* dans la manière de Metsu. Ses ouvrages sont rares, et ils sont plus connus et plus appréciés en Hollande que partout ailleurs. On les paye aussi cher que ceux de Gabriel Metsu. Il paraît que Vander Meer s'est particulièrement attaché à bien rendre les effets du soleil; et il y a réussi au point de faire quelquefois illusion.

« Le tableau ici gravé est un des plus capitaux de ce maître; imitateur fidèle de la nature, il l'a rendue par une couleur vraie et une exécution moelleuse. Cet ouvrage est de l'effet le plus piquant. »

Cette jeune fille, de trois quarts à droite, la tête baissée et vue en raccourci, travaille agilement de ses deux mains sur son métier à longs fuseaux; ces petites mains en action sont dessinées avec une adresse et une élégance merveilleuses. Sur le métier, il y a du bleu et du rose pâles; à gauche, un coussin bleu, avec du rouge et du blanc et des franges rouges, et un coin de tapis à grandes palmes.

Le corsage de la fillette est jaune citron, autre couleur affectionnée de van der Meer; un col blanc en guipure est rabattu sur le beau ton clair du corsage. Une partie du visage est voilée d'une douce et légère pénombre; mais les cheveux d'un blond tendre, séparés par une raie horizontale au-dessus du front et tombant en boucles délicates, sont en lumière. Le fond est un gris perle, très-clair. Signé, comme le tableau d'Arenberg [1], mais en plus petites lettres : *Meer,* avec un I, pour Jan, dressé au-dessus du v intérieur de l'M.

La *Dentelière,* que M. Blokhuyzen tient, je crois, de la vente Nagel à La Haye, a passé dans la première vente Lapeyrière, Paris 1817, catalogue rédigé par M. Pérignon, qui en donna la description suivante : « N° 30. Un Tableau peint avec le plus grand art et où le peintre a su, dans une manière large, rendre le fini de la nature, la différence des objets,

[1] Voir le fac-simile de cette signature et de celle du tableau de La Haye : *Galerie d'Arenberg*, p. 35 et 36.

le soyeux des étoffes, par la justesse de ses teintes et de l'effet. Il représente une jeune femme, occupée à faire de la dentelle, et entourée de divers accessoires convenables à cette occupation. Les tableaux de cet artiste sont extrêmement rares et recherchés. » — Adjugé à 501 francs.

C'est le tableau cité par Gault de Saint-Germain dans sa curieuse notice sur « Méer (Jean Van der), *dit* de Delft, né à Schonove, et, selon d'autres, à Harlem en 1628, mort dans cette dernière ville en 1691; élève de Jean Broers et de Berghem... » — *Schonove* est là pour Schoonhaven où naquit un autre van der Meer, élève de Berchem en effet, et que Gault confond avec le van der Meer *dit* de Delft, à qui il attribue « marines et paysages, » et aussi les historiettes d'un voyage en Italie et autres, qui se rapportent au van der Meer de Schoonhaven.

Dans une galerie, sur laquelle nous venons de publier un volume, chez M. Barthold Suermondt à Aix-la-Chapelle, encore un van der Meer, catalogué comme Philip Koninck par M. Waagen. On l'avait précédemment attribué à Hobbema, même à van Ruijsdael, et sans doute à Pieter de Hooch. Paysage, cette fois, un petit prodige de lumière et de couleur[1].

Mais il y avait un tableau qui nous tourmentait depuis longtemps, pour en avoir remarqué l'indication dans le catalogue de l'ancienne galerie de Salz-

[1] *Galerie Suermondt*, p. 34 et suiv.

thal, ou Salzdahlum (par Eberlein, 1776), où il est attribué à Jean van der Meer (tout court), ainsi qu'un paysage sablonneux. Comme la galerie de Salzthal, formée par les ducs de Brunswick, a passé tout entière au musée actuel de la ville de Brunswick, nous avons été voir ce musée, et nous y avons trouvé, sous le nom de *Jacob* van der Meer (tout court), un chef-d'œuvre de notre Jan van der Meer de Delft. Le « paysage sablonneux » y est aussi, sous le nom de « Johann van der Meer, senior ; » excellente peinture, signée, en effet, du Jan de Schoonhaven. Le nouveau catalogue du musée de Brunswick (1859) donne cette signature et même celle de van der Meer de Delft, avec l'I surmontant l'M, comme dans la signature à la galerie d'Arenberg.

Ce tableau de Brunswick est encore tout autre de style, de composition et de pratique, que les tableaux mentionnés précédemment. Il contient trois personnages, dans un intérieur très-élégant. La toile a 2 pieds 8 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large. Les figurines ont la dimension de celles de Terburg et de Metsu.

On dirait une des plus charmantes scènes d'un de ces maîtres. Une jeune Hollandaise, assise, de trois quarts à gauche, tenant de la main droite un long vidercome, son autre main finement allongée sur son jupon de soie rose tendre, se retourne vers le spectateur, en riant. Pourquoi rit-elle? c'est qu'un galant gentleman, placé de l'autre côte d'une table à tapis

gros bleu, sur laquelle sont un plat d'argent, deux citrons dont un pelé, une petite amphore de porcelaine bleuâtre et un linge blanc, lui soulève délicatement le bras pour l'exciter à boire. Il est penché en avant, et de sa main aussi en raccourci, on ne voit presque que le bout des ongles. Il n'y a que Rembrandt pour avoir enseigné à van der Meer ce tour d'adresse. Les costumes sont d'une distinction très-aristocratique : le corsage de la femme est rose du Bengale, comme son ample jupon, mais les manches, jaunes jusqu'au coude, sont brochées d'or. L'homme a un petit manteau gris souris et un grand col blanc. De longs cheveux bouclés — la perruque du temps, sans doute, — encadrent son visage animé par la plus vive passion. Est-il amoureux ? il réussira.

Cependant, à l'autre angle de la table, sur la gauche et dans la pénombre, est un troisième personnage, qui fait semblant de dormir, suivant la description du catalogue. Il boude, c'est sûr. Il est tourné presque de profil, son bras droit accoudé à la table, sa tête appuyée sur la main. Il a un pourpoint gris verdâtre, richement brodé.

La lumière vient d'une fenêtre, mi-ouverte à gauche ; au milieu des compartiments de verre, sont des armoiries coloriées, surmontées d'une madone, également en vitraux de couleur. C'est sur un barreau inférieur de cette fenêtre qu'est la belle signature en toutes lettres.

Au lambris du fond est accroché un portrait

d'homme, assez sombre, et produisant l'effet d'un Rembrandt. A droite, le fond devient d'un gris très-clair, sur lequel se silhouette le dossier de la chaise où est assise la femme. Le parquet est dallé, comme dans la plupart des tableaux de Pieter de Hooch.

Je ne connais pas de plus délicieux tableau *de genre* dans toute l'école hollandaise du dix-septième siècle, y compris Terburg, Metsu, Jan Steen et les meilleurs. Ici, van der Meer n'est plus le peintre brusque de son paysage du musée de La Haye ; ce qu'il cherche, ce n'est plus la fermeté et le caractère de la *Laitière* de la galerie Six ; c'est la suprême élégance dans cette coquette aux formes fines et allongées, à la physionomie attrayante, voluptueuse, spirituelle. L'exécution est sobre, serrée, sans empâtements, si ce n'est quelques petites touches de rehaut dans les clairs et les accessoires. Terburg n'est pas plus léger de pinceau et de coloris.

Une fois à la poursuite de van der Meer jusqu'à Brunswick, nous avons poussé jusqu'à Dresde, inquiet d'un renseignement que donne M. Waagen, dans une brochure sur le musée de Dresde[1].

Le n° 1484, attribué à Pieter de *Hooghe*, Jeune fille lisant une lettre près d'une fenêtre, serait de ce « maître si excellent et si rare, que les Hollandais appellent Delftsche van der Meer. »

[1] *Einige Bemerkungen über die Aufstellung, Beleuchtung und Catalogisirung der Koeniglichen Gemaeldegallerie zu Dresden* (Berlin, 1858), p. 35 et 36.

Oui, en effet, M. Waagen, qui s'est trompé à la galerie Suermondt, en attribuant à Philip Koninck l'adorable paysage de van der Meer, a parfaitement raison ici de restituer à Delftsche le prétendu Pieter de Hooch.

Cette autre *Liseuse*, tenant son papier de ses deux mains, est vue de profil à gauche, presque jusqu'aux genoux, derrière une table à tapis turc en grosse laine, sur laquelle sont des pommes et des pêches dans un plat japonais bleuté. Elle a des cheveux d'or relevés à la chinoise sur le front, avec de longues boucles anglaises tombant sur le cou; un fichu blanc dans un corsage jaune bariolé de lignes noires; un jupon vert sombre. Sa figure se mire vaguement dans les vitres de la fenêtre mi-ouverte devant elle. Cette fenêtre rappelle celle du tableau de Brunswick, moins les vitraux de couleur. Dans l'angle que forme son battant ouvert, un dossier de chaise brunâtre. Sur le haut du châssis pend un rideau rouge. Le fond est gris, très-clair derrière le dos de la femme, et l'on y devine l'ombre tremblotante de la fenêtre. A droite, du haut en bas, un rideau verdâtre, pendu à une tringle.

Comme manière, c'est bien plus dans la touche et dans le ton de la *Laitière* de la galerie Six, que dans la fine pratique de la *Coquette* du musée de Brunswick.

Mais voici bien un autre chef-d'œuvre de van der Meer de Delft, — à ce même musée de Dresde, si cé-

lèbre, et que toute l'Europe artiste doit connaître sans doute! un tableau de plus de 5 pieds de haut, sur 4 pieds 7 pouces de large, avec quatre figures de *grandeur naturelle!* Et ce tableau est exposé au plus bel endroit, dans la vaste salle des Hollandais, précisément au-dessus d'un des plus précieux tableaux de toute la collection, du portrait de « Rembrandt tenant sur ses genoux sa femme Saskia! » Et il y fait à merveille! Et personne, apparemment, n'a été intrigué par ce « *Jacob* van der Meer, *né à Utrecht*, » à qui la peinture est attribuée dans le catalogue! Ce *Jacob d'Utrecht* a toujours été confondu avec le Jan de Schoonhaven, et pour moi je ne connais point ses œuvres. S'il était l'auteur de ce tableau de Dresde, il mériterait place parmi les premiers maîtres de l'école hollandaise.

La scène se passe sur une espèce de terrasse ou de balcon, à la tombée de la nuit. Contre la balustrade, une table à gros tapis de laine brochée de dessins rouges et jaunes sur fond gris. C'est le premier plan du tableau, comme dans les *Staalmeesters* de Rembrandt au musée d'Amsterdam. En arrière de la table, à droite, est assise une jeune femme, vue jusqu'à la coupure de la taille, presque de face. Délicieux visage, charmante physionomie sous une grande cornette blanche. Le corsage et les manches sont du jaune citron, particulier à van der Meer; petit col blanc rabattu sur le haut du corsage, un peu entr'ouvert. De la main gauche, elle tient une

coupe de forme antique, appuyée sur la table, près d'un gentil pot en grès, à linéaments bleus et avec une anse. Son bras droit est avancé et la main s'ouvre nonchalamment pour recevoir une pièce d'or que lui présente un homme debout derrière elle, un peu penché sur elle, le bras gauche passé autour de son cou, et la main posée à plein sur l'avant du corsage jaune. Il a un pourpoint rouge camélia, du ton du manteau que porte Jan Six dans son portrait par Rembrandt, à la galerie Six van Hillegom, — un chapeau de feutre gris, à larges bords, avec des plumes vertes et jaunes; sa tête en est tout ombragée; ses longs cheveux pendent sur son épaule droite. Costume et tournure des raffinés du temps.

Tout à fait à gauche, un autre homme assis, presque de dos, retourne sa tête souriante, également ombrée par un grand chapeau noir, un peu retroussé en avant. Son pourpoint est noir; sa collerette rabattue est richement dentelée en guipures; ses manches sont à crevés. De la main droite, il tient une guitare, de la gauche un hanap de vin. Son manteau est jeté négligemment derrière lui sur la balustrade.

Entre les deux hommes, une tête de vieille femme, encapuchonnée de noir, se penche en souriant, avec une curiosité avide, pour voir si la belle courtisane accepte l'offrande de l'amoureux à chapeau empanaché.

Le fond à droite paraît être un pan d'architecture

grise, neutre, toute simple; mais, à gauche, au-dessus de la tête de l'homme à la guitare, il y a une percée de ciel, avec un reste de soleil couchant.

Le corsage jaune de la courtisane est peint à pleine pâte et par paquets drus, sans huile, comme les écorces de citron dans les tableaux des de Heem, et c'est devenu un émail profond. La force et l'harmonie de la couleur, le naturel des attitudes, l'esprit des physionomies, la puissance et la bizarrerie de l'effet, tout indique Jan van der Meer de Delft.

J'ai commencé par affirmer l'attribution; après quoi, ayant obtenu de la complaisance de M. Hübner, un des membres de la commission du musée et le rédacteur du catalogue, la *haute* faveur de monter à une échelle, j'ai découvert, au coin du bas à droite, une grande et magnifique signature : *Meer*, le premier jambage de l'M, surmonté d'un point, et portant à son extrémité inférieure un petit v; soit Jan van der Meer. Et, ce qui est plus intéressant, une date sous le nom! la date 1656; la première qu'on puisse signaler sur une peinture de Delftsche. Elle permet d'en tirer bien des déductions, et d'éclaircir un peu la biographie du *sphinx*.

Mettons que van der Meer soit né en 1632, comme on le suppose. Le voilà en 1656, à vingt-quatre ans, aussi fort que les maîtres. Et d'où sort-il? Il sort de chez Rembrandt. Ce tableau de Dresde suffirait seul à le prouver. L'homme à la guitare est tout à fait rembranesque. L'audace des tons francs combinés

avec des dégradations prodigieuses de clair-obscur, la sincérité profonde des expressions, la pose de la pâte ferme dans les lumières, les frottis transparents dans les ombres, c'était Rembrandt qui enseignait ces secrets-là. — 1656 ! C'était juste aussi la bonne époque de Nicolaas Maes, avec qui van der Meer a beaucoup d'analogie ; c'est encore l'époque où commençait Pieter de Hooch, cet autre sosie de van der Meer. Pour moi, il n'y a plus de doute que Jan van der Meer de Delft n'ait travaillé chez Rembrandt, de 1650 à 1655, en même temps que Nicolaas Maes, et probablement que Pieter de Hooch.

Quoi qu'il en soit, nous voilà arrivés pour l'œuvre de van der Meer presque à la douzaine : six déjà cités, plus la *Dentelière* de la collection Blokhuyzen, de Rotterdam, le paysage de la galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle, la *Coquette* du musée de Brunswick, la seconde *Liseuse* et la *Courtisane* du musée de Dresde.

Encore pourrait-on ajouter, mais sous toute réserve, une *Femme à sa toilette*, du musée de Bruxelles, cataloguée comme étant de « Jean-Baptiste Weenix, mort en 1660. » Elle a beaucoup de van der Meer, surtout dans les fonds gris où éclate un rayon de soleil venant par une fenêtre de gauche. Nous avions souvent remarqué que le tableau portait une date cachée en partie sous la bordure. Ayant obtenu de le voir désencadré, nous avons constaté la date authentique 1670, dix ans après la mort du

peintre à qui le catalogue l'attribue ! Il semble même qu'il y avait, avant les chiffres, un nom ou un monogramme, illisible aujourd'hui.

Je croirais bien aussi qu'il doit y avoir des van der Meer en Angleterre, quoique je n'en aie jamais découvert dans les nombreuses collections que j'y ai visitées. Mais un grand connaisseur de mes amis se rappelle en avoir vu un, à l'exposition de l'Institut Britannique, vers 1850.

Maintenant, rassemblons les notes que nous avons extraites de quelques vieux livres.

Dans sa Description de la ville de Delft (*Beschrijving der stad Delft*), van Bleijswijck parle de « Johannes Vermeer de Delft. » Vermeer est assurément une contraction ou abréviation de van der Meer. Selon van Eynden et van der Willigen, dans leur Histoire des maîtres hollandais, van der Meer vivait dans sa ville natale (Delft), et y travaillait encore en 1667, mais il était mort en 1696, comme le prouve la date de sa vente faite à Amsterdam le 16 mai de cette année-là.

Le détail de cette vente est consigné dans *Naamlijst van schilderijen* (Liste de peintures), etc., de Gerard Hoet, t. I[er], et c'est le document le plus précieux sur les œuvres de van der Meer. On y trouve le titre de vingt et un tableaux de lui, savoir : « N° 1. Une jeune femme qui pèse de l'or dans une petite cassette... par *Jan van der Meer de Delft* (voilà le nom authentique); peint avec un art et une puissance

extraordinaires; 155 florins. — 2. Une servante qui verse du lait (c'est la *Laitière* de la collection Six); excellemment bon; 175 fl. — 3. Le portrait de *Vermeer* (voilà la variante du nom), dans une chambre, avec plusieurs accessoires; peint par lui-même; extraordinairement bien; 45 fl. — 4. Une jeune femme jouant de la guitare; 70 fl. — 5. Un seigneur dans une chambre; adroit et rare; 95 fl. — 6. Une jeune femme jouant sur le clavecin dans une chambre, avec un *monsieur* (sic) qui l'écoute; 80 fl. — 7. Jeune femme prenant une lettre d'une servante (c'est le tableau appartenant aujourd'hui à M. Dufour, de Marseille); 70 fl. — 8. Une servante ivre, dormant près d'une table; 62 fl. — 9. Société joyeuse dans une chambre...; énergique et bon; 73 fl. — 10. Un *monsieur* et une jeune femme faisant de la musique dans une chambre; 81 fl. — 11. Un soldat avec une fillette (*meijsje*) qui rit; très-beau; 44 fl. — 12. Une jeune demoiselle (*juffertje*) qui travaille à l'aiguille (c'est la *Dentelière* de la collection Blokhuyzen, à Rotterdam); 28 fl. — 13. La ville de Delft en perspective, vue du côté du sud (c'est le vigoureux tableau du musée de La Haye [1]); 200 fl.

[1] Dans le 1er volume des *Musées de la Hollande*, en parlant de ce tableau du musée de La Haye, nous avons omis d'en donner une description détaillée et d'y ajouter certains documents traditionnels.

Au premier plan, une bande de terrain, puis un canal, de travers en travers, avec des bateaux, puis un quai le long des

— 14. Vue d'une maison à Delft (c'est le second tableau de la collection Six van Hillegom); 72 fl. 10 st. — 15. Vue de quelques maisons (serait-ce le paysage, avec deux maisons, de la galerie Suer–

bâtiments de la ville, une vieille porte en arcade, des maisons de diverse architecture, des murs de jardin avec des arbres, et un ciel gris argentin, qui rappelle Philip Koninck, ainsi que le ton de l'eau. Sur le terrain en avant, vers la gauche, deux figurines de femmes debout; l'une, de dos, en noir, fichu et bonnet blancs; l'autre, presque de face, panier au bras, les deux mains sous son tablier bleu foncé, corsage et manches citron, fichu blanc à deux pointes, bonnet blanc. Près du bateau, tout à gauche, deux citoyens à grand chapeau, l'un tout en noir, de dos, l'autre en brun, causent avec une femme en caraco et bonnet noirs; un peu plus loin, une servante qui porte un baby. Ces deux groupes sont les principaux; mais, outre ces six personnages, il y a encore, de l'autre côté de l'eau, sept à huit figurines, adroitement tournées, dont une femme en caraco rouge et un homme sortant de la porte de ville. L'harmonie de ces tons rouges, verts, bruns, jaunes, noirs et gris, est merveilleuse.

Smith, au n° 59 du catalogue de Hobbema, donne les renseignements suivants : « Le Delftsche van der Meer, du musée de La Haye, fut acheté de la famille Kopps, en 1816 (avec la *Vue du château de Brederode* de Hobbema, daté 1667, figures par Lingelbach, trois canards et deux oies par Wijntranck, aujourd'hui chez Robert Peel), par M. Thomas Emmerson, pour 8,000 florins, à condition qu'ils passeraient à la vente qu'on faisait alors des biens de la famille; en quelle occasion le Hobbema fut acheté 7,500 florins par un gentleman hollandais (payé plus tard, 1825, par Nieuwenhuys, 22,000 fr.), et le van der Meer de Delft, 3,700 florins, par le roi de Hollande. »

mondt?); 48 fl. — 16. Jeune femme écrivant; très-bon; 63 fl. — 17. Jeune femme qui se pare (ne serait-ce point la *Femme à sa toilette,* du musée de Bruxelles?); très-beau; 30 fl. — 18. Jeune femme jouant au clavecin; 42 fl. 10 st. — 19. Un portrait, en costume *antique;* extrêmement adroit; 36 fl. — 20. Encore un dito Vermeer, 17 fl. — Et 21. Le pendant, 17 fl. »

La même année, 1696, dans une autre vente à Amsterdam, on trouve « une *nature morte* (*Stilleven, nature tranquille*), par Vermeer; 4 fl. 5 st. » — Est-ce du peintre delftois? Ou ne serait-ce point plutôt du van der Meer, à nous inconnu, qui a signé un tableau de fruits au musée de Vienne (p. 90 du catalogue) : *B. v. der Meer*. 1659?

Puis, en 1699 : « Une femme assise, avec beaucoup d'emblèmes (*beteekenisse*), représentant le Nouveau Testament, par Vermeer de Delft; vigoureusement et chaleureusement peint; 400 fl. »

En 1701 : « Une Peseuse d'or (sans doute le n° 1 de sa vente en 1696), de Vermeer de Delft; 113 fl.; — et une Laitière (le n° 2 de la même vente), très-énergiquement peinte; 320 fl. »

En 1705, 1706, 1708, 1712, on rencontre divers tableaux par Jan van Meer, Jan van der Meer, Jan Vermeer, Vermeer le vieux; mais ce sont tous des paysages, probablement par les autres van der Meer, dont le nom, comme on voit, est aussi écrit indifféremment : Vermeer, ou van der Meer.

En 1712 : « Une *petite femme* qui lit dans une chambre (est-ce la *Liseuse* du musée de Dresde, ou notre *Liseuse* du musée van der Hoop?), par van der Meer de Delft; 110 fl. »

En 1713, Rotterdam : « Un savant Mathématicien, par van der Meer (tout court, mais, au sujet et au prix, on doit supposer que c'est du Delftois); — un dito, par le même; — ensemble : 300 fl. »

En 1714 : « Un Joueur de clavecin dans une chambre, par Vermeer de Delft; habilement peint; 55 fl. »

En 1718 : « La femme symbolisant le Nouveau Testament (c'est le tableau vendu 400 fl. en 1699), par Vermeer de Delft, 500 fl. »

En 1719 : « La *célèbre* Laitière (encore le n° 2 des ventes de 1696 et de 1701, et qui passa, plus tard, dans la collection Jacob de Bruijn), par Vermeer de Delft; 126 fl. »

En 1720 (vente Hendrik Sorgh) : « Un Astrologue, par Vermeer de Delft; extra-beau; — et le pendant (sont-ce les deux Mathématiciens de la vente de 1713?), non moindre; — ensemble : 160 fl. »

En 1729 : « Deux Astrologues (encore les mêmes, probablement); magistralement et habilement peints, par *Delfze* van der Meer; 104 fl. »

En 1730, Rotterdam : « Jeune femme assise à écrire une lettre, pendant qu'une servante, debout, attend, par van der Meer; 155 fl. » — Quoiqu'il n'y ait pas le *Delftsche* caractéristique, ce tableau est cer-

tainement le n° 7 de la vente de 1696, aujourd'hui chez M. Dufour, à Marseille. — Cette fois, nous avons, de plus, les dimensions en mesure hollandaise; H. 2 pieds 3 pouces. L. 1 pied 11 pouces 1/2.

En 1735 : « Une chambre où est une petite femme représentant le Nouveau Testament; très-habilement peint par *Delfsch* van der Meer; 53 fl. » — Il est difficile de croire que ce soit le même tableau vendu 400 fl. en 1699 et 500 fl. en 1718. Le peintre aurait donc fait deux fois le même sujet?

En 1736, à Delft (collection J. van Loon) : « Une petite femme assise qui boit et un homme debout, par van der Meer (sans plus); H. 2 p. 2 p. L. 2. p. 6 p.; 52 fl. »

En 1749 : « Une dame dans sa chambre, faisant ses dévotions, avec beaucoup d'accessoires, par *Delfse* van der Meer; aussi bon qu'un Eglon van der Neer (je le crois bien ! et sans doute beaucoup meilleur); H. 4 p. 1 p. L. 3. p. 3 p.; 70 fl. »

En 1765 : « Une petite *Cuisinière*, avec beaucoup d'accessoires (c'est peut-être encore la *Laitière* de la galerie Six); puissant de lumière et d'ombre, énergiquement peint, par *Delfse* van der Meer; sur bois; H. 17 p. 1/2. L. 15 p. 1/2; 560 fl. »

En 1770, dans la collection de Hendrik van Slingelandt, bourgmestre de la Haye : « Une jeune femme qui écrit, par J. v. d. Meer de Delft (c'est encore le tableau de la collection Dufour, comme le

prouvent les dimensions données par le catalogue); H. 27 p. L. 24 p. »

Des catalogues plus récents fournissent encore d'autres indications.

A la vente du célèbre cabinet de Jan Danser Nyman, dirigée par Ploos van Amstel, Jan Yver et autres, Amsterdam, 1797, il y avait trois van der Meer!

« N° 167. Intérieur avec un philosophe assis à une table couverte d'un tapis; devant lui, quelques livres. De la main droite, il touche à un globe céleste posé sur la table. Artistement et naturellement peint. H. 20 p. L. 17 p. Sur toile. » — Vendu à Pitdemeester, 270 fl.

« N° 168. Intérieur. Près d'une fenêtre vitrée, devant une table couverte d'un tapis et sur laquelle est étendue une carte géographique, un homme tenant de la main droite un compas, la gauche appuyée sur la table; au fond, sur une bibliothèque pleine de livres, est un globe. Artistement et magistralement peint. Mêmes dimensions, sauf 1 pouce de plus en largeur. » — Vendu à Josje, 133 florins.

Ces deux tableaux sont sans doute les Philosophes ou Astrologues des ventes de 1713, 1720, 1729.

« N° 169. Une jeune femme jouant au clavecin (sans doute le n° 18 de la vente de 1696). Au lambris sont accrochés des tableaux. Très-beau d'exécution. H. 20 p. L. 17. Sur toile. » — Vendu à Berg, 19 fl.

A la vente Lebrun, 1809, était la Jeune femme

qui écrit (aujourd'hui collection Dufour); mais, à une vente précédente, 28 septembre 1806, Lebrun avait un autre van der Meer : « N° 94. L'intérieur d'une chambre, où l'on voit un jeune homme assis, vêtu de noir dans le costume espagnol, écrivant une lettre sur une table couverte d'un tapis de Turquie, placée devant une croisée ouverte; dans le fond, sur la muraille, l'on voit un tableau représentant un paysage et des animaux, qui semblent être de van der Does. Une lumière ferme et piquante, une couleur riche, rappellent les beaux ouvrages de Metzu. Quelques personnes ont attribué ce tableau à Pierre de *Hogger*. H. 20 p. L. 15 1/2. » — Vendu 480 fr.

Enfin, à la vente Brentano, dirigée par de Vries, Brondgeest, etc., Amsterdam, 1822 : « N° 209. Dans un intérieur bourgeois, une femme occupée à peler des navets; près d'elle, un enfant au berceau; de l'autre côté, un homme assis et lisant. Naturel de ton et largement peint. Sur bois. H. 5 palmes 9 pouces. L. 4 palmes 9 pouces. » — Acheté par de Vries, 701 florins.

Outre la douzaine de van der Meer, aujourd'hui authentiqués, en voilà donc encore une ou deux douzaines à reconnaître. Si incomplets que soient les documents susindiqués, encore peuvent-ils aider à retrouver ces œuvres égarées. Bon courage aux dénicheurs de raretés!

Adriaan van de Velde. — Nous nous sommes

laissé entraîner par la série des artistes qui adhèrent plus ou moins à Rembrandt, quand nous aurions dû parler tout d'abord d'un chef-d'œuvre incomparable, le plus précieux et le plus cher du musée van der Hoop. A lui seul il payerait les fameux frais de succession qui furent si difficiles à parfaire. Oui, 50,000 florins! 4,000 livres sterling; il vaut cela et davantage. On ne manque pas de millionnaires qui en donneraient cette somme, et je leur souhaiterais de transmuter toutes leurs richesses fictives, — par une alchimie très-spirituelle, — en réels trésors d'art comme le « paysage dans lequel se trouvent les portraits d'Adriaan van de Velde et de sa femme » (nº 126 du catalogue).

C'est vers l'automne, par la sérénité d'une belle soirée. Il fait bon, après le travail de l'atelier, aller respirer le grand air dans une campagne où il y a des bois, des collines, de l'eau et des prairies. Adriaan van de Velde, qui aime tant la nature, est venu par là, — on dirait les charmants environs de Haarlem, — en promenade avec sa femme. Il est debout, de face, très-simplement, mais élégamment vêtu de brun, avec un rabat blanc, son chapeau sous le bras gauche, la main droite appuyée sur sa haute canne, à la mode du temps. Il a les cheveux châtains, assez longs, une petite moustache, la bouche bienveillante et d'une expression fine, le nez droit, l'œil bleu clair, extrêmement doux et intelligent, le globe de la prunelle bombé, le front pas très-haut, mais modelé en

relief autour des sourcils; la tête de ceux qui voient bien et qui sont adroits à faire. Un gentil garçon, délicat, nerveux, distingué; une organisation un peu féminine, qu'on aime tout de suite; et si généreux de son talent avec ses confrères! donnant aux uns et aux autres ses cavaliers et ses chasseresses, ses voyageurs et ses bergers, ses carrosses et ses charrettes, ses vaches fauves et ses chèvres blanches.

Sa femme aussi a une bonne figure, naïve et franche, le front arrondi, l'œil bien ouvert, le nez un peu retroussé et malin, — à la Roxelane, comme on disait, je crois, jadis. Elle est debout, presque de face, à la gauche de son mari. Sa toilette coquette a beaucoup de sans-façon : une petite cornette en arrière sur le chignon, un fichu blanc noué autour du cou, une mantille noire, le corsage brun argentin, la robe, d'un rouge vif, mi-retroussée sur un jupon cramoisi; des gants longs, de couleur cendrée, et les deux mains croisées contre la taille.

Oh! les braves gens, calmes et harmoniques, et contents d'être au monde, ensemble, et avec leurs enfants! ils en ont deux, quoiqu'Adriaan soit encore bien jeune : vingt-huit ans[1]; sa femme est du même

[1] Je n'avais jamais été bien sûr, quant à moi, que la date de naissance d'Adriaan, universellement acceptée, 1639, fût exacte, car je connais de lui deux tableaux signés et datés 1655 : l'un au musée de Rotterdam, et il en sera parlé dans l'étude sur ce musée; l'autre au musée de Berlin, paysage avec animaux, nº 903 *a*. Adriaan n'avait donc alors que seize ans;

âge à peu près. Leur petit garçon, d'environ sept ans, vêtu absolument comme le père, est debout, de face, un peu en avant. Il tient en laisse un chien de chasse, bel épagneul blanc marqué de roux, qui veut boire à une fontaine. Son chapeau souple est jeté par terre entre ses pieds et ceux de la mère. L'autre enfant, une toute petite fille, portée par sa nourrice assise sur un tronc d'arbre renversé au premier plan à gauche, joue avec des fleurettes. Cette servante, vue presque de dos, la tête de profil, a un corsage jaune serin, un jupon bleu et un tablier blanc. Autour d'elle, des souches et des broussailles; un peu plus loin, une espèce de haie qui borde la route,

cela se peut. Mais voici qui est plus étonnant : parmi les eaux-fortes d'Adriaan, il y en a plusieurs et d'importantes, avec la date 1653 (voir Catalogue Rigal, par Regnault-Delalande, Paris, 1817). Il aurait donc gravé à quatorze ans; cela se peut encore. Lucas de Leyde était un grand artiste avant d'avoir atteint cet âge-là. Cependant on n'a pas conservé beaucoup de peintures et de gravures par des *boys* de quatorze à quinze ans.

Le portrait du musée van der Hoop est d'autant plus précieux, qu'il rassure sur les doutes relatifs à l'époque de la naissance d'Adriaan. La date 1639 est probable, quand on voit son air de jeunesse en 1667. Sans regarder aux chiffres inscrits sur la peinture, on dirait tout de suite du personnage : c'est un homme de vingt-huit à trente ans. Ainsi, la date exacte de la naissance, si elle n'était pas 1639, ne s'écarterait pas beaucoup de cette année-là. Ce charmant artiste a donc été un enfant *prodige*, faisant déjà de petites merveilles avec la pointe et le pinceau, à l'âge de quatorze, quinze et seize ans.

au pied de terrains montueux et sablonneux, couronnés de grands arbres.

Sur le chemin, au second plan, derrière Adriaan qui occupe le milieu, est la voiture qui les a amenés, sorte de char découvert, à quatre roues et à dossiers rouges, et attelé de deux bons chevaux blancs pommelés, dont un domestique habillé de gris arrange les harnais. Sur le même plan, tout à fait à droite, un berger couché sur l'herbe, une douzaine de moutons et une chèvre. Tout ce côté droit du paysage est assez uni et plein de lumière. Au delà du chemin vague où est la voiture, on aperçoit des prairies, avec de petits troupeaux, les sinuosités d'une rivière, une maison presque cachée par des bois et une bande lointaine d'horizon.

La signature *A. V. Velde*, 1667, est au bas à gauche. La toile a 4 pieds 8 1/2 pouces de haut, sur 5 pieds 7 pouces de large; Adriaan n'a jamais fait que deux ou trois tableaux de cette proportion[1]. Les figures principales ont plus d'un pied de haut. Payé 10,500 florins à la vente van der Pals, Rotterdam 1824, par M. Nieuwenhuys, qui, à sa vente à Londres en 1833, le retira au prix de 1,310 guinées et le vendit ensuite à M. van der Hoop. Les bons tableaux ont bien augmenté depuis près de trente ans. A la vente du cardinal Fesch déjà, le marquis de Hertford a payé environ 50,000 francs l'*Émigration*

[1] *Trésors d'art*, p. 308 et suivantes.

de Jacob, qui est loin de valoir ce tableau avec les portraits du maître et de sa famille.

La plupart des peintures d'Adriaan, exécutées sur des préparations foncées, ont poussé au noir dans les ombres et bleui dans les feuillages. Celle-ci est très-claire et le ton général ne paraît pas avoir beaucoup changé. Il avait pris sans doute ses précautions pour sauver son chef-d'œuvre, travaillé avec un amour scrupuleux. Le paysage a les fines délicatesses de Wijnants, qu'il rappelle beaucoup dans ses meilleurs tableaux, mais avec plus d'ampleur et d'harmonie. Les figures sont exquises. Smith (n° 100), malgré sa concurrence avec Nieuwenhuys, est obligé de faire un éloge enthousiaste de cette « production, la plus capitale du maître, incontestablement. »

Le musée van der Hoop possède un autre Adriaan van de Velde, d'égale qualité à peu près, quoique de moindre importance. C'est, je crois, le *Rendez-vous de chasse* qui a passé dans plusieurs collections célèbres: Randon de Boisset, 1777, 5,000 fr.; duc de Chabot, 1787, 3,981 fr.; prince Galitzin, 1825, 16,001 fr.; M. Francillon, 1828, 10,000 fr. Il était en 1830 dans la galerie du baron Verstolk van Zoelen, de La Haye; je n'ai pas recherché combien il a été payé à sa vente. C'est de là sans doute que le tenait M. van der Hoop. Si c'est le même tableau, Smith (n° 32) en donne une description inexacte et se trompe aussi sur la date, qui n'est pas 1662, mais 1669; du moins je l'ai toujours lue ainsi, à la

suite d'une magnifique signature en toutes lettres. La toile a 2 pieds de large sur 1 pied 1/2 de haut.

On va partir pour la chasse : de la grille d'un parc, à gauche, sort un piqueur avec la meute. Un grand palefroi alezan vif, à selle verte brodée d'argent, tourné de profil à droite, est tenu par un valet dont on ne voit qu'une partie de la livrée rouge et les jambes; un peu plus loin, un cheval gris, avec une housse de velours écarlate, vient presque de face, conduit par un autre valet. A droite sont assis deux hommes, l'un en rouge, l'autre en brun; devant eux, un gros chien, bigarré de blanc et de fauve; un autre chien, de grande taille, va sentir un os, au premier plan, à gauche. Fond de pays boisé et accidenté. Ce tableau est d'une richesse de composition, d'une finesse de couleur, malgré tant de rouge, d'une conservation et d'une pureté, extraordinaires. Seulement, les feuillages ont bleui.

Le troisième van de Velde représente un sujet pastoral : une vache blonde et blanche, d'un ton délicieux, debout de profil, en pleine lumière; une vache noirâtre, vue de croupe en raccourci; à gauche, des moutons, une chèvre, un petit berger, quelques arbres; à droite, des terrains, assez mouvementés. Ces terrains sombres et les bouquets d'arbres paraissent usés et repeints en certaines parties. Sur toile, hauteur 1 pied 2 pouces, largeur 1 pied 3 pouces. Provenant de la collection Jeronimo de Vries, en 1833. Smith, n° 19.

Jan Both. — Il a aussi son chef-d'œuvre au musée van der Hoop, et qui, comme le chef-d'œuvre d'Adriaan van de Velde, offre le portrait de l'artiste lui-même, et celui de son frère Andries. Smith l'acheta, en 1834, de M. Thomas Hamlet, qui l'avait payé 1,260 £ en 1833, et il le revendit à M. van der Hoop 1,179 £ 13 s. 6 p. Laissons à Smith le soin de décrire et de vanter cette « splendide œuvre d'art », très-célèbre en Angleterre, à juste titre, car c'est la plus belle peinture du maître que j'aie jamais vue.

« L'*Artiste étudiant d'après nature*. Cette magnifique peinture représente un site de vaste étendue et d'une rare beauté... A gauche, des rochers, et, au fond, les Apennins... Près d'un grand chêne, sur un fragment de roc, en avant, groupe de quatre personnes : Jan Both lui-même, assis, vu de dos, ayant un livre de croquis ouvert devant lui, et causant avec un berger; son frère Andries est assis en face, et le quatrième personnage lui indique du geste un objet à quelque distance... Effet d'une belle matinée d'été... Sur toile. Hauteur 6 pieds 1 pouce. Largeur 7 pieds 10 pouces. »

Jan Both, à ce que je suppose d'après ses peintures, a le plus souvent composé de fantaisie ses paysages, en s'inspirant du souvenir de Claude Lorrain. La supériorité du tableau van der Hoop tient à ce qu'il a été, très-probablement, étudié d'après nature, avec l'idée d'en faire une œuvre précieuse

qui conservât le portrait des deux frères. Il est entendu que les figures sont d'Andries.

Smith avait déjà vendu, en 1833, 160 guinées seulement, à M. van der Hoop, un autre Both, haut d'environ 40 centimètres : Vue d'Italie, le matin, en été ; des montagnes à l'horizon, sur la gauche ; en avant, à droite, des arbres ; plusieurs figurines sur un chemin. Ce tableau, très-fin et très-lumineux, a passé dans les collections Destouches, 1794, 552 fr.; Talleyrand, 1817 (acheté avec l'ensemble de la galerie par MM. Gray et Allnutt), 4,000 fr.; Pourtalès, 1826, 205 guinées; dans une vente à Bath, 1828, 250 guinées.

Philips Wouwerman. — Restons dans la série des chefs-d'œuvre. Tous les amateurs connaissent par la gravure de J. Moyreau (nº 6) l'*Abreuvoir,* possédé autrefois par la comtesse de Verrue. Sa tradition est des plus nobles. Il figure à la vente Montriblond, en 1784; à la vente de Calonne, en 1788, 6,400 fr.; à la vente de Benjamin West, le peintre anglais, en 1820, 700 guinées; à la vente Joseph Barchard, en 1826, 650 guinées; à la vente du chevalier Féréol Bonnemaison, en 1827, 20,000 fr. Il avait été exposé à la British Institution à Londres, en 1824. Il est peint sur bois et n'a que 18 pouces de haut sur 24 de large.

Il est impossible, même chez Wouwerman, qui est si spirituel et si adroit, de voir une composition

plus riche, plus animée, plus variée, plus brillante. Il y a de tout : un ciel d'argent, avec des nuages illuminés par le doux éclat du matin, des lointains à perte de vue, un gentil cottage sur une colline, des groupes d'arbres, des terrains où des femmes ont étendu du linge à blanchir, et surtout une grande et belle rivière qui est le centre du tableau; des enfants s'y baignent, un bac avec personnages et animaux y passe, de petites barques y circulent, et c'est le moment où les grooms et les paysans y amènent boire leurs chevaux. Ces petits groupes équestres sont délicieux : ici, un homme conduit deux chevaux, dont l'un rue contre un chien qui aboie; là, d'autres chevaux s'agitent au bord de l'eau; quelques-uns y sont entrés jusqu'au poitrail. Il y a, je crois, huit chevaux, dont un blanc, superbe, et une vingtaine de figures, y compris des laveuses et les enfants. C'est clair, lumineux, dans une gamme de gris bleuté, analogue aux reflets de la perle fine. C'est « du meilleur temps de l'artiste, » qui malheureusement, dit Smith (nº 172), n'a pas daté cette petite merveille. Mais il l'a signée de son double monogramme, celui du prénom portant un bel S très-distinctement.

Les deux autres Wouwerman du musée van der Hoop sont encore excellents : l'un, paysage avec de l'eau, est assez singulier et appartient à la première époque du maître, quand il adhérait à la manière de Wijnants; ce n'est pas le plus mauvais style de Wouwerman, à notre avis; l'autre, un *Camp*, est rempli

de cavaliers et de personnages à tous les plans; on remarque, entre autres, un cavalier tourné à droite, sur un cheval pie, blanc et café. — Le paysage a plus de 2 pieds et demi de large; le *Camp*, près de 2 pieds.

Point de tableaux de Pieter, ni de Jan Wouwerman, les frères de Philips.

Adriaan van Ostade. — Première beauté! C'est une des peintures que choisirait un artiste, dans toute la collection, avec le Rembrandt, le Nicolaas Maes, le Pieter de Hooch, l'Adriaan van de Velde, et quelques autres dont nous parlerons tout à l'heure : Metsu, Jan Steen, Hobbema, van Ruijsdael, etc.

Cet *Intérieur* d'Ostade a d'aussi nobles titres que l'*Abreuvoir* de Philips : il est cité par Descamps, comme étant, à son époque, dans la collection Lormier; à la vente Lormier, 1763, il fut payé 1,000 florins; à la vente du duc de Choiseul, 1772, 8,800 fr.; vente Dubarri, 1777, 7,250 fr.; Tolozan, 1801, 7,055 fr.; enfin, à la vente de la duchesse de Berry, 800 £; il est gravé dans la *Galerie Choiseul*, nº 16; il est mentionné comme un chef-d'œuvre par Smith (nº 49), par Nieuwenhuys, par Immerzeel et autres. Est-ce assez? On commence à voir que M. van der Hoop recherchait les tableaux de qualité et ne regardait pas au prix.

Quoique le panneau n'ait que 14 pouces de haut sur 18 de large, il contient une douzaine de figures.

Devant une grande cheminée, à gauche, un homme debout, de profil, en veste bleue et chapeau gris, tient un pot où il va boire; en vis-à-vis, un homme assis, de profil, bourre sa pipe; il a un manteau bleu et un chapeau blanc. A l'autre coin de la cheminée, un vieux, accroupi, rêve dans l'ombre; un peu en arrière, une vieille femme est assise sur un banc auquel s'appuie un bonhomme à toque bordée de fourrure et tenant sa pipe à la main. Tout à fait à gauche, contre une croisée coupée par la bordure, une petite fille mange la soupe sur un billot trépied, en s'amusant avec un petit chien blanc et noir, qui la regarde. Ce sont là les personnages principaux. Mais, sur la droite, dans un enfoncement de la pièce, au second plan, près d'une fenêtre ouverte, il y a encore un groupe de cinq hommes, trois autour d'une table, qui fument, boivent et causent, et deux autres debout.

En bas à droite est le monogramme, mi-caché sous le cadre, avec la date 1661, qu'on croirait lire 1664.

Un second Adriaan van Ostade, « Intérieur avec deux figures, » est accroché très-haut et paraît insignifiant.

Isack, plus rare en Hollande que son frère, n'a qu'un « paysage avec maison rustique et figures; » œuvre très-forte; mais cependant ce n'est point ici qu'il faut juger Isack.

Gabriel Metsu. — Toujours des merveilles. Ce Metsu encore est de haute qualité. Provenant des collections Choiseul, Conti, Calonne, etc., il fut acheté 13,330 florins [1], à la vente Goll van Frankenstein, 1833, par M. Nieuwenhuys, qui le revendit à M. van der Hoop.

On s'imagine généralement que Terburg et Metsu sont les peintres de la haute bourgeoisie hollandaise dans sa vie intérieure, élégante et tranquille. C'est vrai jusqu'à un certain point; cependant la plupart de ces charmantes *conversations*, comme on a souvent nommé leurs tableaux, révèlent plutôt, selon moi, les mystères du *demi-monde*, plus amusant et plus pittoresque que l'autre, les aventures d'une galanterie parfumée, sans doute, mais un peu excentrique. Il est vrai que ça se passe, d'habitude, en des salons, — des boudoirs, — richement décorés, où les femmes sont vêtues de satin, où les hommes portent la plume au chapeau, le pourpoint brodé d'argent et la longue épée battant le revers de leurs bottes en chamois; mais qu'y fait-on? l'amour, presque toujours. Les joueurs de cartes sont des amoureux qui font un intermède. Quand un jeune *cavalier* lève en l'air son verre, on croit l'entendre dire tout bas : *Sine Baccho friget Amor*. Si une blonde jeune fille écrit sur sa table à tapis japonais, à qui écrit-elle? et

[1] C'est le chiffre écrit par Nieuwenhuys dans son livre anglais. Peut-être y comprend-il des droits de vente, car Immerzeel donne le chiffre 12,400 florins.

ce billet qu'on lui apporte, d'où vient-il? Si quelque couple *converse* à l'écart derrière un rideau, que se racontent-ils à l'oreille? Et que représentent les tableaux accrochés aux lambris dans la pénombre, ou les statuettes dressées sur des bahuts sculptés? — En y regardant bien, on découvre que l'amour est toujours de la partie.

Ici, nous avons Cupidon lui-même, qui sourit sur un meuble au fond de la pièce doucement éclairée par une fenêtre de gauche, dont l'ample rideau, de couleur bronzine, est tiré. Contre la fenêtre, une table, avec un tapis rouge à dessins capricieux. Près de la table est assise une jeune femme, de face. Un large tablier blanc, d'un ton exquis, couvre tout son giron sur lequel repose un petit coussin vert avec une broderie ou dentelle qu'elle tient de sa main gauche. Son caraco, bordé d'hermine, est de la nuance incarnadine que Metsu affectionnait. Pensez la charmante harmonie qu'il a trouvée dans ces roses tendres, ces blancs mats et ce vert d'émeraude. A droite de la femme, un vieux gentleman assis, son grand chapeau à plumes de toutes couleurs sous le bras, lui présente une perdrix. Il revient de la chasse sans doute, car son bel épagneul, blanc et marron, est près de lui, et par terre sont étalés une carnassière, un fusil, un canard mort. Quel costume galant pour un chasseur! pourpoint feuille d'automne, hauts-de-chausses et bas gris perle. La jeune femme ne travaille plus, et de sa main droite elle joue avec un

petit king-charles grimpé sur la table. Derrière le gentleman, on aperçoit un escalier tournant, dont la statuette de l'Amour semble montrer le chemin.

A gauche est la signature *G. Metsu*, presque effacée, car le tableau est un peu frotté, — c'est son seul défaut. Sur toile, de 50 centimètres au plus, en carré. Smith, n° 92.

Gerard Terburg. — Le Terburg n'est pas si intéressant que le Metsu. Il ne compte même pas dans son œuvre et Smith ne le mentionne point. Petit panneau large de 7 pouces sur 1 pied de haut. On pourrait l'intituler : l'*Écolier*. Mais notre écolier, au lieu d'écrire sa leçon dans le cahier déposé avec un encrier sur une table couverte d'un mauvais tapis grisâtre, s'occupe de ses deux mains à épucer un chien épagneul qu'il tient entre ses genoux. Il est assis, de face, la tête abaissée. Il a une casaque violette et des bas bleutés. Devant lui, son chapeau gris sur un petit banc de bois. Fond neutre, tout uni, assez clair. L'exécution, un peu froide, est très-correcte. L'air circule bien partout. Terburg, soit. Mais il faut aller admirer ce maître dans les autres collections hollandaises.

Divers. — Je rassemblerai ici divers *petits* peintres qui tiennent aux précédents.

Gaspar *Netscher*, élève de Terburg, a un portrait, fort ordinaire, et Constantin, fils de Gaspar, les por-

traits en pied de Guillaume III, roi d'Angleterre, et de la reine Marie.

Michiel *van Musscher*, élève de Metsu, est l'auteur d'un « tableau de famille, » excellent pour ce maître-là. L'homme, debout, tient un verre; la mère est assise, avec un enfant sur ses genoux; une petite fille est assise par terre. Beaucoup d'accessoires, tables, tapis, paniers, pots, etc., et un petit épagneul. La peinture a de l'effet et de la vigueur et cherche autant Pieter de Hooch ou Jan Steen que Metsu. Environ 70 centimètres de haut sur 50 de large.

Brekelenkamp a aussi parfois des analogies avec Metsu, quoique, suivant moi, il se rapproche davantage d'Adriaan van Ostade. Le catalogue van der Hoop attribue même « à Brekelenkamp *ou* à Metsu : une *Poissarde* (n° 731) », qui n'est ni de l'un ni de l'autre; on nommerait plutôt Uchtervelt, quand sa couleur tourne au rougeâtre. On découvre d'ailleurs sur ce panneau une signature devenue presque illisible et offrant à peu près : CD....*nowijn*. Quel nom faire avec ces lettres? je ne sais.

Mais le musée van der Hoop possède deux vrais Brekelenkamp, dont l'un a quelque chose de Metsu et aussi de Nicolaas Maes dans certains rouges profonds : petit panneau ovale; une femme en caraco noir et jupon rouge « donne la bouillie à son enfant. »

L'autre tableau, une *Boutique de tailleur*, est des meilleures œuvres du maître. Le tailleur, longue chevelure et bonnet fourré, est assis sur sa table

d'ouvrage, à droite; il parle à une femme en caraco noir et jupon rouge (ce rapprochement de tons plaît au peintre), portant un seau de fer-blanc. A gauche, contre la fenêtre, qui éclaire un petit garçon, de face, tête nue, — un jeune ouvrier, vu de dos, avec un vaste chapeau et de longs cheveux, travaille, assis pareillement au coin de la table, sur un coussin. Dans le fond, un tableau, des hardes sur une planche. Peinture très-forte, très-sobre, très-savante, très-juste de mouvement et d'effet. Analogie avec Pieter de Hooch, mais un peu plus sec. Malheureusement il y a quelques repeints dans la figure du tailleur et dans les fonds à droite. Environ 30 pouces de haut sur 20 de large. Signé du monogramme Q. B., et daté 1661. Un des deux Brekelenkamp du musée de Francfort-sur-Mein porte cette même date. Un des deux du musée d'Amsterdam est daté 1664. Dans la galerie du palais Lazienki, à Varsovie, il y a aussi un *Solitaire*, — peut-être dans la manière de Gerard Dov, chez qui Brekelenkamp est censé avoir étudié d'abord, — avec la date 1653 et le monogramme Q. v. B. On peut donc fixer l'époque de ce peintre, dont la biographie est à faire, entre 1650 et 1670.

Cornelis *Bega*, élève d'Adriaan van Ostade : « Intérieur avec des gens faisant la prière, » ou le *Benedicite*. Une jeune femme, les mains jointes, est assise à table; de l'autre côté de la table, à gauche, dans l'ombre, un vieillard. Un pot sur une fenêtre. En avant, un réchaud par terre. Bon tableau, un peu

rouge de ton, comme il arrivait trop souvent à Bega. Signé : *C. bega*, 1663. Le musée de Francfort-sur-Mein a aussi deux tableaux datés de cette même année qui précède celle de la mort du peintre.

Jan Miense *Molenaer*, qui paraît être également un sectateur des Ostade, n'est pas cité dans le catalogue du Louvre. On ne le trouve point non plus aux musées d'Amsterdam et de La Haye; mais, au musée de Rotterdam, il a trois tableaux. Ici, au musée van der Hoop : un *Benedicite*, assez fin, peu important. Un de ses tableaux est gravé dans la *Stafford Gallery*, aujourd'hui Bridgewater Gallery.

Hendrik Martensz. *Zorg* se rattache encore à la pléiade dont Adriaan van Ostade et Adriaan Brouwer sont les initiateurs. Son *Marché aux poissons*, avec vingt-huit figures, est une peinture très-ferme, très-simple, un peu froide seulement pour ce coloriste chaleureux. Signé : *M. Sorg. f.*

Le catalogue porte au nom de *Agama*, sans autre désignation, deux Intérieurs, un peu sombres, mais qui paraissent assez forts et rappellent, de loin, plusieurs maîtres, les van Ostade, Jan Steen, Pieter de Hooch. Je ne sais qui est cet Agama, et, comme ses tableaux sont accrochés à une rangée supérieure, impossible d'examiner s'ils offrent quelque monogramme ou quelque date.

Willem van Mieris. — M. van der Hoop, à qui ne déplaisait point la mignonne peinture moderne,

avait naturellement recueilli des Mieris et des van der Werff. Frans van Mieris le vieux, à la bonne heure! c'est un maître délicieux dans ses ouvrages choisis, et comparable à Metsu. Ce n'est pas sa faute si les faux connaisseurs le rendent souvent responsable des maigres pastiches de son fils dénaturé. Nous n'avons rien de lui, malheureusement, sauf, peut-être, un petit panneau, placé tout en haut, que le catalogue lui attribue : « Une dame avec une cage d'oiseau. » Mais, de Willem, quatre tableaux, sur bois : deux pendants, une *Boutique d'épicier* et un *Chimiste ;* un paysage *arcadien*, sujet mythologique ; et « une dame assise, ayant une pomme dans la main, et un *seigneur* à côté d'elle. » Le tout, cru, froid, mince et bête au possible.

Arie de Vois a souvent imité Frans van Mieris. Un petit tableau de lui, sur panneau ovale : *Paysan, fumant sa pipe*, est assez grassement peint.

Adriaan van der Werff. — Quatre chefs-d'œuvre de l'illustre chevalier! On aurait bien dû les vendre avec les quatre Willem Mieris, pour aider à payer les frais de succession. Cela vaut beaucoup d'argent encore aujourd'hui. Les amateurs de mauvais goût n'ont jamais manqué et ne manqueront jamais aux peintres de mauvais style.

Van der Werff est peut-être le peintre qui s'est le mieux soutenu dans les ventes depuis un siècle et demi, comme le montrent les catalogues de Gerard

Hoet et de Terwesten et toute la série des catalogues jusqu'à nous. Seulement, il est arrivé que les vrais grands artistes, dont les œuvres se vendaient quelques dizaines de florins au milieu du dix-huitième siècle, ont monté prodigieusement. Tel tableau de Rembrandt, de Cuijp, de Hobbema, payé alors 20, 30, 50 florins, vaut maintenant 20, 30, 50,000 fr., et davantage. Le chevalier van der Werff n'a pas eu, du moins, cette progression. Sa cote, exorbitante autrefois, est toujours restée la même : autour de 6,000 fr. La valeur des produits industriels ne saurait avoir les fluctuations chanceuses des créations du génie.

Nous sommes en pleine mythologie : l'*Enfance d'Hercule* et l'*Enfance de Bacchus,* deux petits pendants sur bois. Que cette peinture de porcelaine va bien aux deux fils de Jupiter! Puis, un paysage avec des faunes et des nymphes, sorte de bacchanale, où le chevalier s'est permis des libertés fabuleuses, pour l'ébattement des princes et des riches bourgeois, ses admirateurs. Le quatrième tableau est intitulé : «une Mère avec deux enfants. » J'ai eu le bonheur de réussir à ne jamais le voir et je ne sais pas ce que c'est.

Jan Steen. — De tous les peintres hollandais, je crois bien que c'est Jan Steen qui, en France et même dans le reste de l'Europe, est le moins apprécié selon son mérite. Je ne parle pas de quelques demi-inconnus, tels que Theodor de Keijser, Nicolaas Maes, les Koninck, van der Meer de Delft, etc.

Jan Steen est bien connu de nom, et même par un certain nombre de ses tableaux répandus partout. Mais il ne viendra jamais à l'idée des artistes et amateurs de le citer en première ligne, sur le même rang qu'Ostade ou Metsu, entre autres.

C'est pourquoi j'insisterai sur le caractère du génie de Jan Steen, toutes les fois que nous rencontrerons de ses chefs-d'œuvre.

La comédie est apparemment un genre littéraire et artistique égal à la tragédie et aux autres formes de l'imagination humaine. Molière vaut Racine sans doute, et Rabelais pourrait bien être plus grand que Bossuet. Il ne semble pas cependant qu'en peinture on rende la même justice au génie comique. C'est peut-être que ce genre n'a pas trouvé, dans les diverses écoles picturales, des expressions aussi complètes que dans les littératures.

Quels sont les peintres de comédie dans les écoles italiennes? il n'y en a point. La peinture y eut toujours des tendances tragiques, épiques, élégiaques, ou bien historiques, et surtout mythologiques et allégoriques. Le *Jugement dernier*, de Michel-Ange, est une épopée religieuse, l'*École d'Athènes*, de Raphaël, une épopée philosophique, l'*Apothéose de Charles-Quint,* du Titien, une épopée historico-fantastique. Les Madones sont des allégories, les Madeleines des élégies. Au-dessous de ces grands genres, c'est à peine si l'on rencontre même parfois l'églogue ou la pastorale, toujours transpo-

sées d'ailleurs dans des régions antiques et fabuleuses, avec des satyres velus et des Amours ailés.

En Espagne aussi, la peinture est surtout tragique et mystique, — ou splendidement naturaliste. Mais la peinture espagnole n'a point eu de Cervantes.

La France, si spirituelle et si caustique dans les lettres, n'a jamais eu non plus, dans les arts, son Rabelais, son Molière, son Voltaire, son Le Sage, son Diderot, son Balzac. Où sont Panurge, Sganarelle, Pangloss, Gil Blas, le Neveu de Rameau, Vautrin, en peinture? Je vois bien en France quelques graveurs comiques, Callot, Abraham Bosse; un peintre de ballets et de fêtes galantes, Watteau. Mais la comédie humaine n'y a jamais eu de peintres. Pourquoi donc, aux temps de Rabelais, de Molière et de Voltaire, le génie français ne se développait-il pas dans les arts de la même façon que dans les lettres?

L'Allemagne est tragique et fantastique. Albrecht Dürer, avec sa *Mélancolie* et son *Coursier de la Mort*, la représente tout entière. Point de comédie dans ses arts.

L'Angleterre a eu Hogarth, comme l'Espagne aussi eut Goya, comme la France a Daumier, trois satiristes des mœurs locales et passagères; mais ce n'est point la comédie éternelle de l'humanité, à la façon de Molière.

Dans les Flandres, il y a quelques peintres de comédie, le vieux Brvegel, Teniers. Mai le splendide

génie de Rubens, influencé par l'Italie, maintient l'école sur les hauteurs allégoriques, ou dans les sujets de religion et d'histoire. Rubens est le peintre des dieux et des héros. La *Destinée de la reine Marie de Médicis*, n'est-ce pas une épopée ?

Chose singulière, que ce bon peuple hollandais, si simple et si grave en apparence, soit le seul qui ait eu une véritable école de peintres de comédie. Lucas de Leyde avait déjà cet instinct. Et, quand l'esprit hollandais se trouva complétement émancipé par la liberté religieuse et politique, tout à coup il éclate en une immense moquerie, impitoyable pour les préjugés et les pruderies fausses. Je ne connais personne qui ressemble autant à Panurge que Brouwer, autant à Sganarelle que Jan Steen.

Pendant que Rembrandt, avec un naturel profond et sublime, exprime le côté sérieux de la vie, la science, le travail, le patriotisme, le dévouement, quelquefois même les passions, à la manière de Shakespeare, — d'honnêtes et placides artistes, comme Adriaan van Ostade, ou de gais ribauds, comme Brouwer et Jan Steen, s'abandonnent à la raillerie et prennent l'existence par son côté burlesque. Est-ce qu'ils ne seraient pas dans le giron de l'art, aussi bien que Raphaël, Carrache et Poussin ?

Sans doute, à de certaines époques, quand la société a la conscience de sa destinée et en accomplit d'ensemble les commandements, il n'y a point à rire. Les fortes actions et les hautes pensées peuvent se

refléter dans l'art et la littérature et lui imposer un ton héroïque. La comédie est, si l'on veut, un genre qui n'appartient qu'aux temps de transition. Avec ses airs enjoués, le génie comique n'est qu'un assassin. Il vient tuer, sans qu'on y prenne garde, des mœurs qui doivent périr. Molière est un aussi cruel destructeur que Richelieu, et Pangloss n'est pas étranger à la Révolution française. Puisque « tout est mal dans le plus mauvais des mondes, » pourquoi n'essayerait-on pas de le changer? 89 chercha simplement la conclusion des prémisses que Voltaire avait posées en badinant.

Il n'y avait point à faire en Hollande, au dix-septième siècle, de l'art mystique ni de l'art épique. La plupart des artistes tournèrent donc à la peinture familière. Et, parmi eux, celui qui a mis le plus d'humanité foncière, dans un certain genre, inférieur sans doute au genre héroïque, c'est, après Rembrandt, c'est Jan Steen. On peut même dire que, dans aucune autre école, aucun artiste n'a peint plus intimement et avec plus d'expression les caractères et les épisodes qui en résultent.

Le musée van der Hoop possède plusieurs chefs-d'œuvre de Jan Steen, excellents à la fois comme esprit et comme peinture : une scène de médecin et une scène d'orgie, entre autres.

De toute la Faculté de médecins créée par Jan Steen, ce docteur-ci est le plus admirable[1]. Nous

[1] Il y a aussi, dans la collection du baron Steengracht à

n'avons point affaire à un charlatan de carrefour, mais à un homme réfléchi qui inspire confiance. Il nous dira tout de suite la maladie de cette jeune femme languissamment assise dans un fauteuil à dossier rouge, la tête affaissée sur un oreiller posé exprès au coin de sa table à tapis d'Orient, le bras gauche abandonné le long des plis de son jupon en soie jaune, bouffant sous les basques d'un caraco de velours lilas, bordé d'hermine. Qu'a-t-elle donc cette bonne grosse commère, si gentille avec sa petite fanchon blanche? Elle sourit, mais ses yeux humides sont fatigués, ses narines roses sont gonflées, elle respire avec peine, son sein bondit et son petit pied trépite dans sa pantoufle bleue. Ah! que le brave docteur tâte vite le pouls de ce beau bras nu qu'elle avance nonchalamment!

Le docteur, à courte barbe grise, est debout, de profil; il porte une toque noire et un costume noir, sauf le petit manteau violet. Son attitude est solennelle et sa physionomie pensive :

— Hum! vous êtes bien agitée... (*A part.*) Voilà une malade qui n'est pas tant dégoûtante, et je tiens qu'un homme bien sain s'en accommoderait assez...

— Ah! docteur, je me sens mourir! etc.

On aurait toujours envie de dialoguer les tableaux de Jan Steen, tant ses personnages sont expressifs et bien en situation. Mettons que la consultation finit

La Haye, quelques médecins de Jan Steen, d'une rare qualité.

par cette sentence, que l'artiste a quelquefois écrite sur ses peintures analogues :

Hier baat geen medicijn,
Want het is minne pyn.

(Ici aucune médecine ne sert de rien,
Car c'est tourment d'amour.)

L'intérieur où se passe cette scène est la chambre à coucher, un peu en désordre; sur le plancher, en avant, un bougeoir et une chaufferette; près d'un lit à baldaquin, qu'on voit au fond à gauche, un chandelier et — un vase en étain, — qui devrait être caché derrière les rideaux verts de la couchette. Est-ce que notre docteur noir se livrerait aussi à l'alchimie aquatique? Le reste du fond est tout uni, d'un ton gris très-simple. Au lambris est accrochée une guitare, et, sur la droite, une horloge.

Ce petit tableau [1], qui n'a pas 2 pieds de hauteur sur 1 pied et demi de large, est de la grande peinture, par larges plans, et d'une exécution si ample et si serrée en même temps, d'un dessin si savant, d'une mimique si juste, d'une couleur si profonde, qu'il rappelle les figures de grandeur naturelle par les maîtres vénitiens! Le docteur ferait aisément sa partie dans une composition de Titien ou de Giorgione; car ici, Jan Steen, qui n'est pas toujours distingué,

[1] C'est, je crois, le n° 120 de Smith : *la Malade d'amour.* Il porte le n° 19 dans le catalogue de M. van Westrheene, de La Haye.

touche au vrai style. — Il n'y a pas de maître plus complexe et plus varié que Jan Steen.

Le voici dans une de ses peintures les plus effrontées et les plus originales, que nous intitulerons l'*Orgie*. Le catalogue du musée van der Hoop donne un titre neutre : « Intérieur avec figures, » et Smith, qui a aussi sa décence anglaise, appelle ça : *le Toast* (nº 196). Toast, soit, à Vénus impudique et à Silène. Que le sujet principal soit scabreux, assurément. Mais, dans le fond du tableau, le vertueux Jan Steen a introduit la morale en opposition au dévergondage du premier plan. Et, après tout, Jan Steen n'est qu'un homme ayant le courage d'abattre « le mur de la vie privée. » Qui pourrait voir à travers les murs verrait souvent de hauts et respectés personnages sacrifiant aux mêmes divinités que les libertins de Jan Steen. Pourquoi défendrait-on encore de jouer *Tartufe*, ou de peindre un débauché?

Le personnage principal est une grande belle fille, presque endormie, couchée de son long sur un banc, en travers du tableau, avec une tournure qu'accepterait la statuaire antique pour un bas-relief de bacchanale. Sa jambe droite allongée a perdu sa mule, tombée sur le parquet. Sa robe noire mi-retroussée laisse voir un jupon violet et des bas rouges ; le corsage est dégrafé et le sein à l'aise. Sa main droite abandonnée tient une pipe. Sa tête est renversée sur le héros de l'orgie, un vieillard presque chauve, assis au bout du banc, la poitrine débraillée, les bas sur

les talons et les jambes nues. De la main gauche, il soulève un pot en métal, posé sur une barrique. De la main droite il exhausse un verre plein, et il rit dans son ivresse. S'il porte un *toast,* ce n'est pas à Vénus Victrix, car la grande fille est vaincue par Bacchus.

Cette gentille courtisane a sans doute posé souvent pour Jan Steen; on la retrouve dans plusieurs de ses tableaux, notamment dans la *Jeune malade au lit*, de la galerie Steengracht, à La Haye.

Je veux bien que le sujet soit un peu leste. Mais, à propos, le grand philosophe Poussin, le maître consacré par la morale académique, qu'a-t-il donc peint d'affection? Des bacchanales, où des êtres mi-hommes, mi-bêtes, tout nus et velus sur leurs jambes de bouc, où des femmes toutes nues, le sein en l'air, le ventre en avant, la chevelure éparse sur l'échine, comme une crinière, où des enfants, mêlés à l'entraînement orgiaque, bondissent et hurlent tous ensemble, se roulent parmi des panthères, et célèbrent avec fureur, dans une promiscuité délirante, l'amour sensuel et le *jus divin.*

C'est là un thème favori de toute la Renaissance latine, à l'imitation de l'Antiquité grecque et romaine. Léonard, Raphaël, Titien, Carrache et les autres, tout en faisant des Madones, des Saintes Familles et des Martyrs, ont continué le culte d'Aphrodite. Danaé, Léda, Omphale, Europe — et Ganymède aussi! voilà

qui est orthodoxe ! Serait-ce la complète nudité des personnages qui sauve la vertu de ces nobles artistes? Pour glorifier Vénus, faut-il lui ôter ses voiles? Jan Steen aurait-il eu tort de laisser un bas rouge à sa courtisane et de ne pas lui enlever son cotillon? Oui, c'est cela sans doute qui accuse l'immoralité.

Sérieusement, puisque tout est permis à l'*idéal* et à l'allégorie, laissons tranquilles, sur le point moral, ces braves Hollandais qui ne se soucient guère des hiéroglyphes de la mythologie païenne ou catholique, et qui peignent tout simplement la vie humaine.

Jan Steen cependant, plus sévère que Poussin, qui exhibe ses orgies sans évoquer dans le ciel quelque divinité courroucée et vengeresse, Jan Steen a pris soin de venger la vertu blessée par le désordre. Tandis que sa Vénus et son Silène festoient sans vergogne et en pleine lumière, la punition est dans l'ombre, au fond du tableau. Des musiciens, — l'un tenant une basse, l'autre un violon, — qui ont amusé le couple affolé, s'en vont, en grimaçant, par une porte ouverte vers le milieu, et une femme de la bande dérobe un manteau pendu à des planches. Contre ces planches, au-dessus de la tête du vieux débauché, est fixée une pancarte sur laquelle on distingue un hibou, des lunettes, une chandelle et deux lignes de petits caractères microscopiques, renfermant un bel apophthegme, digne du sage roi Salomon :

Wat baeter karts of bril,
Als den vijl niet sien wil?

(A quoi servent chandelle et lunettes,
Puisque le hibou ne veut pas voir ?)

Sur le devant aussi, parmi les débris de l'orgie semés à terre, — des pipes cassées, un fourneau renversé, un morceau de citron, — pas loin d'un lit qui est défait, un chat, gravement accroupi, contemple en philosophe la fille étalée.

Cette production magistrale, « masterly production, » dit Smith, a couru le monde avant de recevoir dans la collection van der Hoop une hospitalité devenue définitive. Elle avait été importée par M. Chaplin, dans la gaie Angleterre, *merry England*, qui, toutefois, n'osa pas l'adopter, et en 1833 elle était, suivant Smith, chez M. Noé, à Munich. Le panneau n'a que 1 pied 9 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large, et pourtant les figures, celle de la fille surtout, sont dessinées et modelées comme les grandes figures du Caravage dans ses tableaux de courtisanes buvant et chantant avec des soldats.

Quand il y aura sur le continent une exhibition d'œuvres d'anciens maîtres, comme fut celle de Manchester, si l'on me permettait de choisir à cette intention une douzaine de tableaux de Jan Steen, — le *Médecin* et l'*Orgie* du musée van der Hoop en seraient, — je crois bien que les vrais artistes qui iraient voir cela arriveraient au même sentiment que

moi sur Jan Steen et le mettraient au premier rang des originaux de toutes les écoles, après les *sept grands dieux* de la peinture.

Dans un troisième tableau, « une Société faisant de la musique, » n° 112, c'est le côté jordanesque de Jan Steen qui éclate. Il s'agit du proverbe hollando-flamand, familier à ces deux maîtres :

Zoo de ouden zongen,
Zoo piepen de jongen.

(Quand les vieux chantent,
Les jeunes sifflent.)

qui est inscrit en toutes lettres sur la peinture.

On ne saurait faire de bonne musique sans manger et sans boire. Sur la table à tapis turc, recouverte d'une nappe, un jambon, du pain, des bouteilles. Au milieu est assise, de face, la femme de Jan Steen, tenant son baby et riant avec une vieille à sa droite, qui chante sur un papier de musique. A gauche, assis sur une haute chaire de bois, le vieux père à barbe grise braille, en balançant de la main gauche son hanap plein. Derrière lui paraît à une fenêtre ouverte un jeune garçon qui tient un cornet en cuivre et qui fume. Plus loin, un autre joue de la cornemuse. Vers la droite, un jeune homme, en belle toque rouge et manteau rouge, mi-couché sur un large banc de bois, la jambe allongée sur le banc, joue de la flûte; et, tout à fait au coin droit, devant la cheminée, une jeune femme assise et vue de dos, une

pipe à la main, se retourne en riant. Chanter, rire et boire, c'est la devise de ces familles patriarcales.

Cette toile assez grande, environ 4 pieds de large sur 3 pieds 1/2 de haut, est signée : *J. Steen*, l'S entortillé sur le J, et datée 1668. C'est de la plus vaillante qualité dans cette manière large et libre.

Il paraît que Jan Steen a peint deux fois cette même composition. Celle-ci vient de la collection Nieuhoff, Amsterdam, 1777, et de la vente Hemskerk, 1770, 555 florins. Smith, nº 162, décrit l'autre, « pleine de caractère et d'expression humoristique, » qui fut vendue 300 guinées chez M. O'Niel, en 1828, et qui était, en 1833, dans la collection de M. Charles Brind.

Autre festin : le *Jour des Rois*, nº 110, mais en hauteur et de plus petite proportion ; environ 15 pouces de large ; sur bois. Presque les mêmes personnages, mais plus jeunes : toujours Margarita van Goijen, vue de dos, cette fois, et qui se renverse, la tête de profil en l'air ; elle a un caraco de velours bleu, bordé d'hermine, et un jupon rouge. Dix autres figures, dont le vieux père et le peintre lui-même qui fume, à droite. Délicieux de couleur et de vivacité.

Le cinquième tableau de Jan Steen est censé son portrait et celui de sa femme. La femme, assise de profil à droite et vue jusqu'aux genoux, mouchoir blanc noué autour de la tête, caraco bleu sombre, jupe rouge, tablier blanc, boit dans un verre à pied.

L'homme, un peu en arrière à droite, tout vêtu de noir, la regarde et lui parle; il tient de sa main gauche le pot en grès d'où il vient de lui verser à boire. Il paraît avoir au moins quarante ans, et la jeune femme guère plus de vingt. Différence d'âge qui prouve que les personnages ne sauraient être le couple qu'on suppose, car Jan Steen s'est marié en 1649, tout jeune, environ vingt-trois ans, et Margarita, qu'il avait d'abord séduite dans l'atelier de maître van Goijen, devait être assez drue déjà. Et puis, vraiment, quoique cet homme ait bien un peu le nez en biseau comme Steen, on n'a jamais vu maître Jan si sérieux, surtout près d'une femme, fût-ce la sienne, surtout quand il verse à boire.

Dirk Hals. — Ce maître est si rare, que nous ne saurions citer de lui aucun autre tableau que la petite « Femme jouant du clavecin, » au musée van der Hoop. Elle rappelle assez Palamedes, qui doit avoir travaillé dans la même école, et elle a aussi quelque analogie avec Pieter de Hooch, mais l'exécution est plus sèche. Le monogramme de Dirk : un grand H avec un D formé intérieurement sur le premier jambage, ne s'y trouve point.

Dirk était le frère puîné du grand Frans Hals, et, comme lui, originaire de Malines, à ce qu'on dit. Probablement il le suivit à Haarlem, et il y est mort en 1656, dix ans avant Frans. On trouve, je pense, dans le registre de la gilde de Haarlem, des rensei-

gnements sur lui, ainsi que sur ses neveux, Frans Franszoon, Jan, Willem, etc. Quelques-uns de ses tableaux sont cités dans les Catalogues de ventes de Gerard Hoet. On rencontre aussi, dans l'Inventaire de Rembrandt, « une petite peinture par Hals *le jeune*, » et, dans la vente de Jordaens, en 1734, « une *Société* de Hals *le jeune*. » Cette désignation se rapporte-t-elle à Dirk ou à un des fils de Frans?

Frans Hals. — Frans lui-même a un portrait au musée van der Hoop : vieille femme assise dans un fauteuil, presque de face, de grandeur naturelle. Elle est vêtue de velours noir, avec une fraise blanche. De la main droite elle tient un livre à fermoir d'argent; la gauche, admirable, est appuyée sur le bras du fauteuil. Fond neutre. Portrait superbe, de première force. On lit, au-dessous d'un écusson à armoiries : *Ætatis suæ* 64. A°. 1639.

C'est la belle époque de ce maître vaillant et original, qui doit être considéré comme le véritable précurseur de Rembrandt, et qui l'égala presque, après avoir agrandi son style quand il eut vu des œuvres du jeune peintre établi à Amsterdam. On peut, du moins, supposer cette influence de Rembrandt sur la seconde période de Frans Hals, dont la transformation est évidente après 1630.

Ses grands tableaux de l'hôtel de ville de Haarlem, représentant des officiers du *S. Joris Doelen* (tir de Saint-George), sont bien précieux, comme types pré-

cisément de ses deux manières : l'un est de la même année que ce portrait du musée van der Hoop, 1639 : dix-neuf figures, de grandeur naturelle, vues jusqu'au-dessous des genoux ; ce sont les arquebusiers de la compagnie du colonel Johan van Loo, groupés autour de lui ; Hals en est, le deuxième à gauche, vers le sommet. Tenez que c'est un des chefs-d'œuvre de la haute école hollandaise. Une maestria incomparable, un dessin accusé, solide, grandiose et libre, comme dans le Tintoret, à qui on a souvent envie de comparer Frans Hals. Il connaît la peinture de Rembrandt alors, et cette jeune concurrence sans doute l'a poussé à une couleur plus profonde, à une expression plus intime des physionomies, à un effet plus harmonieux et plus tranquille, tout en conservant la brusquerie énergique de l'exécution.

Dans un autre tableau de l'hôtel de ville, c'est la première manière, toute franche, un peu grincée de touche, un peu maigre relativement à sa peinture de 1639 ; car celle-ci est de 1627 : Rembrandt était encore à son moulin de Leyde. Cette fois, c'est le colonel Druijvestein avec onze officiers de sa compagnie du même doele de Saint-George, tous gaillardement campés dans les plus fières attitudes. Cela fait songer aussi, comme tournures et mouvements, aux figures soldatesques du Caravaggio. Le jaune chamois, particulier à Frans Hals, domine partout, même un peu trop. Il y a trois porte-drapeau magnifiques, dont un, celui du milieu, avec un chapeau à larges bords,

ressemble encore à l'artiste lui-même et à l'homme que peint Brouwer dans le tableau du Louvre attribué à Craesbeck (n° 97 du cat. de Paris).

Les autres Hals à l'hôtel de ville de Haarlem, — à la Maison des vieillards (*Oudemannenhuis*), portraits de régents et de régentes de l'établissement, — à l'hôpital Sainte-Élisabeth, offrant aussi les portraits des régents en 1641, — et quelques grands tableaux à l'hôtel de ville d'Amsterdam, à Delft et ailleurs, mériteraient une étude spéciale, pour faire apprécier le talent de ce maître dont on ne connaît, hors de la Hollande, que des portraits détachés.

MICHIEL MIEREVELD. — Il compte également dans la première pléiade des maîtres hollandais après l'affranchissement, lesquels ne tiennent plus à aucune tradition, et recommencent à nouveau une école autochthone et indépendante. Simple portraitiste, il est vrai, mais à sa guise, et, ce qui est un mérite réel, avec beaucoup de sincérité, de naturel et de caractère.

Il a deux portraits au musée van der Hoop : l'un, du poëte Jacob Cats, qu'il a peint plusieurs fois; nous en avons déjà rencontré un, très-beau, signé en toutes lettres et daté 1634, au musée d'Amsterdam (n° 197 du nouveau catalogue); celui-ci n'est pas de pareille qualité et ne rappelle même pas la tête du poëte populaire; — l'autre portrait, tout petit, 10 pouces de haut sur 6 de large, mais excellent, représente aussi, à mi-corps, un personnage

dont le musée d'Amsterdam possède deux portraits, Pieter Corneliszoon Hooft, bailli de Muiden.

Van der Helst. — Son générateur fut un peu Miereveld, plus serré que lui cependant, et plus grave, mais praticien moins habile. Où il faut voir van der Helst, c'est au musée d'Amsterdam, dans son *Banquet d'arquebusiers*, et dans quelques autres grandes toiles. Il ne marque pas ici, avec un seul portrait « d'homme de guerre, » en buste, assez bon, mais sans rien de saillant. Passons.

Abraham van den Tempel. — Il fut le contemporain de van der Helst et un peu son rival; peut-être fut-il le condisciple de Rembrandt, car il se forma chez le *célèbre* peintre (bien inconnu aujourd'hui hors de la Hollande), Joris van Schooten, — ou Verschooten, de Leyde, chez qui Rembrandt pourrait bien avoir étudié, comme l'insinuent timidement quelques biographes. Jan Lievens, l'ami de Rembrandt, fut aussi l'élève de ce George van Schooten, qui entendait supérieurement la grande peinture; ses tableaux d'arquebusiers qu'on voit encore à l'hôtel de ville de Leyde ont conservé l'irrécusable témoignage de son talent. Il était né à Leyde en 1587 et fut élève du portraitiste Koenraed van der Maas. Il avait donc trente-cinq à quarante ans à l'époque où Rembrandt s'initiait au métier de peintre, et comme il jouissait alors d'une grande

réputation, Rembrandt a pu suivre son atelier, aussi probablement que l'atelier de van Swanenburg, dont il ne reste plus trace aujourd'hui. Van Schooten a peint durant toute la première moitié du seizième siècle, et un de ses meilleurs tableaux de l'hôtel de ville de Leyde, représentant six officiers du doele d'arquebuse, est signé *V. Schooten fecit*, et daté 1650, tandis qu'un autre porte, je crois, la date 1612.

Van den Tempel est un très-beau maître dans le portrait, et nous trouverons de lui, au musée de Rotterdam, deux pendants, l'homme et la femme, qui rivalisent avec deux des chefs-d'œuvre de Jacob van Loo, cet autre peintre de grande pratique, qu'on connaît seulement en France par le superbe portrait de Michel Corneille, recteur de l'Académie de peinture (n° 274 du catalogue du Louvre), et par la femme nue et vue de dos, debout, de grandeur naturelle, gravée par Porporati sous le titre : *le Coucher*, tableau digne des Vénitiens, qui a passé dans quelques collections françaises et qu'on voyait encore à Paris, il y a une quinzaine d'années; je ne sais où il est aujourd'hui.

Ce qu'il y a de singulier, c'est que cet Abraham van den Tempel, qui peignait si largement, — peut-être au sortir de l'atelier de Joris van Schooten,— fut l'éducateur de plusieurs petits peintres, souvent maigres, secs et durs, d'Arie de Vois, qui tourne parfois à Mieris, de van Musscher, qui devint sectateur de Metsu, du chevalier Karel de Moor, qui s'essaya

aussi, en certaines occasions, à la peinture de grande dimension, mais qui finalement est un triste praticien, malgré ses titres, sa haute renommée et ses succès prodigieux.

Van den Tempel, comme son maître van Schooten, a fait quelques grandes compositions avec des portraits de personnages des gildes ou des établissements publics, par exemple les régents de la Maison des orphelins à Leyde. Il mourut en 1672.

Ses deux portraits du musée van der Hoop ont des qualités, sans être aussi remarquables que ceux du musée de Rotterdam. L'un représente « une Dame en habit antique, » dit le catalogue (nº 118); en buste; assez rapproché de van der Helst; — l'autre est, suivant le catalogue, le portrait de Hugo de Groot (Grotius), mort en 1645; s'il a été peint d'après nature, Abraham van den Tempel devait être encore jeune, et il semble qu'il cherchait alors la finesse et la distinction de van Dyck. Ça ne se trouve pas sous un caillou du Rhin. Mais, en cherchant van Dyck, ou tout autre, il a fini par se trouver lui-même; ce qui vaut mieux.

Les Paysagistes. — Nous avons déjà pris à part de la série des paysages les chefs-d'œuvre d'Adriaan van de Velde, de Philips Wouwerman et de Jan Both, à cause de l'importance des personnages qu'ils contiennent. Parmi les purs paysagistes, les deux plus grands de l'école hollandaise, Hobbema et Jacob

van Ruijsdael, ont aussi des chefs-d'œuvre au musée van der Hoop.

Hobbema, deux tableaux : « N° 51. *Moulin à eau,* entouré d'arbres. — N° 52. Petit paysage, avec maison rustique, arbres, etc. » Tous deux sur bois. Le premier a 2 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds de haut ; le second, 1 pied 5 pouces sur 1 pied.

Les musées d'Amsterdam et de La Haye ne possèdent point de Hobbema. Nous en rencontrerons seulement un petit au musée de Rotterdam. Les deux du musée van der Hoop, ainsi rapprochés l'un de l'autre, sont donc bien intéressants pour les artistes, quoiqu'ils n'aient pas une valeur égale aux grands et superbes paysages des collections particulières du baron van Brienen, de M. Six van Hillegom, de madame Hogdson, à Amsterdam, de MM. de Kat et Dupper, à Dordrecht, etc.

Le *Moulin à eau* du musée van der Hoop, acheté autrefois de M. William Smith, par le chevalier Bonnemaison, retiré à 305 £ dans une vente par M. Philips, 1822, passa aussi dans la vente Lafontaine, 1824, où il fut encore retiré à 480 guinées. En 1831, il fut payé, aux enchères, chez M. Robin, 182 guinées. Ce n'était guère. Il faudrait décupler aujourd'hui.

La maison du moulin, en planches, et couverte de tuiles rougeâtres, est au milieu. Des troncs d'arbres, creusés en rigoles et perchés horizontalement sur de hauts madriers en bois gris, conduisent l'eau au-des-

sus de la roue et en tombant la font tourner. L'eau occupe presque tout le premier plan, avec une souche d'arbre. Deux canards barbotent parmi les joncs. Derrière la maison, des arbres. Sur la droite, devant la porte, où paraît dans l'ombre une figurine d'homme, se dresse un grand arbre; une femme en corsage rouge, vivement éclairée, lave du linge dans un cuvier. Tout à fait à droite, vient un paysan vêtu de brun, donnant la main à un petit garçon en bonnet rouge. Bouquets d'arbres et halliers, aux plans reculés. Ciel indécis, avec des nuages entre lesquels glissent des rayons de soleil sur les verdures. Il y a de très-beaux tons olivâtres et des gris très-fins. En bas, à gauche, la signature, suivie d'une apparence de date. Mais cette signature paraît apocryphe.

On voit que la composition est presque la même que celle du Hobbema payé 27,000 florins par lord Hertford, à la vente du roi Guillaume II de Hollande, et exposé à Manchester en 1857[1]. C'est le même moulin, certainement, et je crois qu'on le retrouve encore dans plusieurs autres tableaux du maître. Hobbema avait une douzaine de sites d'affection qui servirent à presque toutes ses œuvres, et il est étonnant que le caractère si bien marqué de ces paysages n'aide pas à retrouver le pays[2] où il a peint

[1] *Trésors d'art*, p. 288 et suivantes.

[2] Ce pays de Hobbema, qui ne ressemble point à la Nord-Holland où Hobbema est censé avoir habité, puisque les peintres d'Amsterdam et de Haarlem ont certainement fait des

d'habitude, où il demeurait, et où peut-être il est né. Ces découvertes se feront quelque jour, — par hasard, — il faut l'espérer, puisque toutes les recherches préméditées n'ont abouti à rien jusqu'ici. Un artiste qui en aurait le temps devrait parcourir à pied toute la Hollande, pour le moins la Frise et la Gueldre, où il est le plus probable que Hobbema a travaillé, — jusqu'à ce qu'il ait rencontré les moulins, les cottages, les ruisseaux et les étangs du mystérieux amant de la nature. Tous les fanatiques du maître iraient ensuite en pèlerinage, rêver dans les mêmes endroits où sans doute il a si souvent rêvé, admirer les blondes lumières sur les prairies ver-

figures dans ses paysages, j'ai presque cru le retrouver, l'autre jour, en revenant d'Allemagne, sur le parcours du chemin de fer de Dortmund à Düsseldorf. Les maisons, construites absolument comme celles de Hobbema, ont des toits rouges, du même ton absolument. Le pays aussi est le même : de petits cours d'eau, avec des passerelles en bois, des mares, avec des joncs et des saulaies, de ces arbres au feuillage roux, particuliers à Hobbema. Il doit y avoir eu beaucoup de moulins, remplacés sans doute aujourd'hui par les machines de la grande industrie qui couvre toute cette contrée, sans lui avoir pourtant ôté son caractère. Seulement il y a, par-ci par-là, des collines boisées et un mouvement très-pittoresque du terrain.

De l'autre côté du Rhin, sur la rive gauche, de Düsseldorf à Gladbach, par exemple, c'est encore le paysage de Hobbema, et même bien mieux, car le pays est plat, sans aucune ondulation. Hobbema aurait-il remonté le Rhin jusque dans ces parages? On a supposé quelquefois qu'il avait habité la Westphalie.

doyantes, voir couler ces eaux vives et y pêcher des goujons.

Le petit paysage est encore supérieur de qualité au *Moulin à eau*. Une maisonnette et une grange, sur la droite; deux figurines devant la maison, un homme debout, en noir, une femme courbée, en rouge; un grand orme touffu, puis un groupe d'arbres, puis une haie qui se découpe sur le ciel. Et tout cela se mire en brun dans une pièce d'eau étalée sur le premier plan. Les reflets des arbres à l'envers dans l'eau sont exquis de couleur. Tout ce mirage merveilleux qui semble trembloter est obtenu par des frottis transparents; le reste est peint à pleine pâte, d'une touche sûre, aussi juste que spirituelle. Les petites figures excellentes sont toujours de ce maître indeviné jusqu'ici, qu'on appelle erronément Abraham Storck, et qui a souvent illustré aussi les paysages de Jacob van Ruijsdael. La signature, cette fois avec l'initiale M du prénom accolée en monogramme à l'H du nom écrit en toutes lettres, n'est pas non plus d'une authenticité incontestable. Comme les vraies signatures des Hobbema avaient été effacées à l'époque où les spéculateurs présentaient ses tableaux sous le nom de Ruijsdael, il faut croire qu'on en a remis beaucoup depuis que Hobbema est remonté au premier rang; car rien n'est plus commun que les fausses signatures sur des œuvres parfaitement originales du maître.

Smith, nº 111, vante beaucoup, avec raison, ce petit bijou, qui provient de la vente Goll van Frankenstein, 1833, où il ne fut payé que 1,325 florins.

Rien des imitateurs ou sectateurs de Hobbema, qui sont plus rares en Hollande qu'on ne pense. Au musée de Rotterdam, nous trouverons seulement une très-belle peinture de Jan van Kessel, et nous aurons alors occasion de débrouiller un peu le groupe de paysagistes qui approchent plus ou moins du maître typique. Ce ne sera pas de trop. Car il ne semble pas que les imitateurs de Hobbema soient très-bien connus par les amateurs et même par ceux qui prétendent leur servir de *guides*. Gault de Saint-Germain, dans son *Guide des amateurs de tableaux*, etc., indique, comme sectateur de Hobbema : « Théodore Rombouts, né à La Haye en 1597, mort en 1640 ! » Autant d'erreurs que de mots[1].

Théodore Rombouts n'a rien de commun avec Hobbema; il est né à Anvers, et non à La Haye; il n'est pas mort en 1640, mais en 1637. C'est le grand peintre flamand qui fut doyen de la gilde d'Anvers,

[1] Fiez-vous à ces *guides*, que pourtant l'on consulte encore en France, à ce qu'on dit. Ce serait rendre un grand service aux collectionneurs, aux artistes et à tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'art, que de démolir une bonne fois tous les bouquins acceptés en France comme des autorités, depuis Descamps et Dargenville jusqu'à Landon et Gault de Saint-Germain, etc., etc. Mais les vieilleries ne disparaissent jamais que lorsqu'elles ont été remplacées par des nouveautés.

de 1628 à 1630, qui avait étudié d'abord en Italie et qui devint presque un rival de Rubens. Et comment, d'ailleurs, un peintre mort « en 1640 » aurait-il pu se consacrer à imiter Hobbema qui, certainement, était encore tout jeune alors et ne pouvait avoir aucune célébrité ?

Le *Rontbouts*, imitateur de Hobbema, a travaillé autour de 1660, et ses dates de naissance et de mort paraissent être 1617-1676 ; du moins ce sont celles adoptées par Smith, qui écrit, à tort, le nom : Rombout ou Rombourg, car le musée de Berlin possède un paysage boisé (n° 888 *a*), signé : *Rontbouts*, sans prénoms et sans date. Le musée de Gotha catalogue aussi deux paysages de ce maître, mais avec un simple monogramme *Rb*. Quant à son prénom, Smith donne Nicholas ; M. Waagen, dans le catalogue de Berlin, les initiales A. V. ; M. Lamme, dans le catalogue du musée de Rotterdam : J. — Nous trouverons, dans ce dernier musée, un vrai Rontbouts, très-intéressant. Il y en avait un aussi à la vente Stolberg, récemment faite à Hanovre, avec la signature *Rb*, comme au musée de Gotha.

Sur les quatre *Ruijsdael*, très-différents de sites et de manière, il y en a un qu'on peut classer parmi ses œuvres les plus extraordinaires, à côté de la superbe *Tempête* du Louvre (n° 471). Il doit être du même temps, car il a la même originale grandeur d'exécution et la même profondeur de sentiment.

Quel malheur que van Ruijsdael n'ait presque jamais daté ses tableaux! C'est là un obstacle à faire l'histoire sériée de ses productions, sans quoi, à mon avis, on ne saurait jamais bien comprendre intimement un maître.

Ce Ruijsdael étrange est presqu'une marine, comme le tableau du Louvre. La vue, dit le catalogue, est prise à Wijk, près Duurstede (Wijk sur la côte de la mer du Nord, entre Haarlem et Alkmaar?). Au premier plan et sur toute la gauche, l'eau, avec une barque à voiles; un grand navire dont on aperçoit les mâts est retiré dans une petite anse vers le milieu. A droite, sur une langue de terre avancée, bordée de pieux et de fascines, un moulin à vent; en arrière, une maison, et, à l'horizon, le haut d'une tour d'église; un peu à gauche du moulin, à un plan éloigné, un château à tourelles. En avant du moulin, sur le chemin qui y conduit, vont trois paysannes en tablier blanc, l'une avec une coiffe blanche, les deux autres avec des coiffes jaunes. On distingue encore quelques autres figurines du côté de la petite anse où est réfugié le vaisseau. Le ciel est gris, avec des nuages gris, tout du même ton, incomparable. La signature est à droite en bas.

La toile peut avoir 3 pieds 1/2 de large sur environ 3 pieds de haut.

La terre, l'eau, le ciel, tout est si bien ensemble, dans une harmonie si forte et si dominatrice, si simple et pourtant si grandiose, qu'on est saisi par

cet effet unique, presque terrible, sans qu'on sache pourquoi. Finalement, il n'y a là qu'un moulin grossier, avec sa base en tour ronde, à la mode du pays, qu'un bout de terrain défendu contre l'invasion des eaux, et trois femmes qui reviennent du village. Ce n'est pas de quoi émouvoir l'imagination. Et cependant on regarde ça avec je ne sais quelle irrésistible mélancolie. Le caractère de la nature et à la fois le caractère du peuple y sont si fermement marqués, qu'on est arraché à soi-même et transporté de force au cœur de la création de l'artiste. On ne songe point tout de suite à la peinture, — si énergique et si accentuée. C'est l'esprit qui est impressionné d'abord. — Suprême résultat de l'art, et bien rare, surtout en paysage.

L'artiste lui-même sans doute a été commandé par son idée, et l'exécution s'est faite toute seule. Ce n'est qu'après le premier étourdissement qu'on admire la pratique magistrale de cette œuvre d'un seul jet. Ah ! le grand poëte que Ruijsdael, puisqu'il communique la poésie avec un moulin à vent, une pointe de clocher et quelques vagues qui minent sourdement une haie de pilotis !

Une fois revenu à moi-même, — à l'état d'étudiant de l'art, de critique curieux, — ce sont les trois femmes à tablier blanc qui m'ont tourmenté ! Je n'ai jamais vu nulle part de plus braves figurines, plus bravement et plus lestement animées à leur place. Elles sont encore de ce même inconnu qui en a peint

tant d'autres dans Ruijsdael et dans Hobbema, et qui s'est accusé ici avec toute son adresse et vraiment tout son génie. C'est peu de jeter un bon homme ou une bonne femme dans un paysage. Mais c'est tout, s'ils sont parfaits, — et ils le sont.

Non vraiment, ce figuriste n'est pas Storck. Abraham Storck n'a pas cette désinvolture, ni cette faculté inexplicable, de créer une figure vivante et remuante, par trois ou quatre touches qui y mettent le nécessaire. Qui est-ce donc? Et pourquoi ne trouve-t-on pas des tableaux entiers qui ressemblent à la peinture de ces petites merveilles? Adriaan van de Velde, qui prêtait souvent à son ami van der Heijden et aux paysagistes, à van Ruijsdael et à Hobbema, ses fins personnages, en faisait de pareils dans ses propres compositions. De même pour Philips Wouwerman, Nicolaas Berchem, Lingelbach et autres *étoffeurs* de profession ou d'occasion. On les reconnaît aussi bien chez eux que chez leurs voisins. Mais je défie les baptiseurs émérites de montrer dans les tableaux de Storck lui-même des figurines analogues à celles qu'ils disent être de lui dans les paysages de Hobbema et de van Ruijsdael.

Les trois femmes à tablier blanc m'ont fait songer à... je le risque, sauf à passer pour un maniaque... à ce Delftsche van der Meer qui me poursuit. J'ai été revoir les petites figurines de l'*Extérieur d'une maison de Delft*, dans la collection Six van Hillegom; j'ai même été exprès à La Haye revoir le paysage du

musée, où justement deux petites femmes debout, empâtées de quelques coups de blanc et de jaune citron, causent ensemble sur le bord de l'eau; puis je suis revenu devant la triade du Ruijsdael van der Hoop ; il y a vraiment bien des analogies dans la manière de poser la pâte, dans la qualité du ton, dans l'éclat lumineux. Si ce van der Meer de Delft avait été collaborateur de Ruijsdael — et de Hobbema ! ce n'est pas celui-ci qui aiderait à deviner l'autre ! Deux mystères accouplés !

A présent que c'est lancé, comme un mot en l'air, pour qu'on saute après, n'en parlons plus, et oublions nos trois commères qui s'en vont au moulin.

Un second Ruijsdael représente encore un moulin, mais avec une roue dans l'eau et non avec des ailes au vent. Sur la droite, travaillent des bûcherons. Forte peinture, mais un peu sombre.

Nous avons maintenant deux Cascades, l'une de première importance et de très-grande dimension, l'autre, *Site de Norwége* , sous l'influence directe d'Allart van Everdingen.

La grande *Cascade* — 6 pieds de large sur 4 de haut — paraît être composée avec divers éléments pris sur la nature. L'eau bondit et écume sur tout le premier plan, de travers en travers de la toile. Au-dessus de ce large torrent, la moitié droite est occupée par de grands arbres, sous lesquels quatre figurines. A gauche, en avant de bouquets d'arbustes, dans l'ombre, un troupeau de moutons passe le ruis-

seau. Au fond, après des prairies, un clocher à l'horizon. C'est très-vigoureux, très-riche et très-beau.

Le *Site de Norwége* est aussi un grand tableau, large d'environ 5 pieds. Le torrent caracole parmi de petites roches. A gauche, sur des blocs de pierre, une maison, des groupes d'arbres et un grand arbre isolé, qui se détache seul au premier plan. Habilement peint, mais la composition n'est pas heureuse. Le véritable accent de la nature y manque. Car il est certain que Ruijsdael n'a jamais été en Norwége et qu'il s'est livré aux cascades et aux rochers par simple camaraderie avec van Everdingen dont les paysages abrupts, si étrangers à la Hollande, surprirent et enthousiasmèrent les Hollandais.

C'est, je pense, de 1645 à 1650 que van Everdingen avait eu occasion d'étudier la nature norwégienne et qu'il en avait rapporté une quantité prodigieuse de dessins, qui défrayèrent son talent toute sa vie, en peinture et à l'eau-forte, et qui séduisirent le jeune Ruijsdael. On arrivera peut-être à prouver que les Cascades rocheuses de Ruijsdael, simulant un pays qu'il n'avait jamais vu, sont toutes de sa première manière. Le musée de Berlin en possède une (n° 893) signée et datée, — ce qui est extrêmement rare, — et la date est 1653. Ruijsdael n'avait que vingt-cinq à trente ans. Plus tard encore sans doute, il a utilisé les cascades et les chutes de ruisseaux, qu'il avait appris à si bien faire, mais pour aviver et

égayer des sites moins sauvages que ceux de van Everdingen, et étudiés en partie sur la nature de son pays. Toujours, cependant, ses compositions à cascades sont un peu maniérées, et, malgré leur réputation consacrée, elles sont inférieures, suivant nous, à ses intérieurs de forêt, à ses pâturages boisés, avec des mares ou des ruisseaux, à ses vues de pays plat qu'il a peintes parfois sous le magnétisme de Rembrandt, à ses vues de côtes et à ses marines.

Everdingen lui-même a un beau paysage au musée van der Hoop, — sans cascade, cette fois, bien qu'il y ait de l'eau et des rochers. Les terrains en avant sont très-vigoureux. La toile a près de 4 pieds de haut.

Abraham *Verboom* ressemble souvent à Ruijsdael, sans néanmoins être de sa suite; il était, je pense, plus âgé que lui et il peut bien avoir deviné le même paysage, en s'assimilant le caractère du pays. Nous avons vu au musée d'Amsterdam un de ses chefs-d'œuvre, daté 1653. Son paysage au musée van der Hoop est encore de la bonne peinture.

Pieter Jansz. *van Asch* appartient aussi à cette première génération des paysagistes hollandais. Il était né, dit-on, en 1603, ce qui ne l'empêche pas de rappeler tout de même Ruijsdael. Mais les grands maîtres ont le privilége d'absorber et d'effacer leurs prédécesseurs et leurs contemporains. Les musées

d'Amsterdam, de La Haye, de Rotterdam, n'ont point de tableaux de van Asch. Le musée van der Hoop n'en a qu'un : « paysage boisé, » très-savant et très-vigoureux.

Autre adhérent à Ruijsdael : Jan *van der Hagen*, né à La Haye vers 1635. Celui-ci a donc pu se former d'après Ruijsdael, et il le cherche beaucoup dans un grand paysage qui n'est pas sans talent.

Le vieux *Wijnants* a quatre tableaux : un paysage dans les dunes, avec des chasseurs; un paysage tout petit, très-fin; signé à gauche; et deux petits pendants, avec figurines par Adriaan van de Velde; le n° 152, « paysage sablonneux, » est signé : *J. Wijnants*, 1669; l'autre aussi; mais la date, qui est sans doute la même, est cachée sous le cadre. 1 pied de haut, tout au plus.

Un paysage de *Moucheron*, *Site d'Italie*, vide et froid, a également des figures et des animaux par Adriaan van de Velde : un pâtre à cheval, deux vaches, des moutons, etc. C'est son seul mérite.

Jan *Hackaert* a peint dans des manières très-différentes. Son « paysage montagneux, » signé en bas à gauche : HACKAERT, offre des qualités de finesse et de lumière et rappelle un peu Wijnants dans l'exécution; mais la nature y est arrangée, sous l'influence des pseudo-Italiens. Point d'originalité. Hackaert est parfait quand il est naïf et quand il s'inspire du

caractère et du style de son pays. — On désapprend quelquefois en voyageant.

De Dirk *van Bergen*, nous avons, au contraire, un de ses meilleurs tableaux, très-important pour ce maître secondaire, qui imita Adriaan van de Velde, en songeant aussi à Berchem : « Paysage boisé avec bestiaux. » — Il paraîtrait d'ailleurs, d'après les catalogues de Gerard Hoet, que Dirk van Bergen eut l'honneur de peindre parfois des animaux dans les paysages de Hobbema.

Nicolaas *Berchem* est ordinaire dans un *Site d'Italie*, décoré de montagnes à l'horizon, et dans un petit paysage avec figures et animaux ; mais il est très-curieux dans un grand tableau haut de 6 pieds, avec une quinzaine de personnages au tiers de grandeur naturelle à peu près, dimension de ceux du Poussin ; la plupart sont nus, les autres bellement drapés à la grecque : divinités sur des nuages, nymphes, fleuves, etc. ; car il s'agit d'une « *Représentation allégorique à l'occasion du dernier agrandissement d'Amsterdam.* » Tel est le titre donné par le catalogue. Ce n'était pas l'affaire de Berchem, qui s'entend mieux aux pâtres qu'aux dieux de l'Olympe. Il est plus facile de peindre un paysan couvert d'une peau de mouton, qu'une figure de femme nue.

Nous trouvons aussi Karel *du Jardin* égaré dans « la grande peinture » : « Portrait d'un *Seigneur*

avec un chien et un lièvre mort. » Le plus mort des trois n'est pas le lièvre, et, si le lièvre n'était pas mort, ce n'est pas le chien qui pourrait courir après, ni le *seigneur* après le chien. Ce seigneur en fer-blanc, comme toujours, est découpé de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, sur un fond de ciel sombre. Les mains sont ce qu'on appelle bien dessinées, mais il n'y a pas apparence qu'elles pourraient se remuer.

Karel a, de plus, un paysage ; mais, par malheur, cette peinture, d'ailleurs usée et restaurée, est très-noire et peu agréable. Ajoutons une copie d'un *Site d'Italie*, « enrichi de figures et d'un cheval blanc. » M. van der Hoop n'avait pas réussi avec ce maître, — excellent quand il est bon.

Le talent d'*Asselijn* est mieux représenté par un paysage, très-vrai, très-important, mais un peu vide. A gauche, un pont. Fond de montagnes bleutées. Il y a aussi des ruines italiennes, naturellement, et des muletiers d'occasion. Signé du monogramme *JA* accolés.

Autre paysage italien, avec roches et cascade, par Adam *Pijnacker*, presque dans la manière de Both. De la finesse et de la lumière, mais l'exécution trop détaillée tombe dans la sécheresse.

Lingelbach a imité Wouwerman, dans un *Départ pour la chasse*, aussi heureusement qu'on peut imi-

ter quelqu'un. Mais tout véritable artiste est inimitable.

Bartholomeus *Breenbergh* n'a guère d'individualité non plus, ordinairement, et il a souvent tâtonné le pastiche. Ici, par hasard, son paysage « orné de trois portraits en pied » a du naturel et de la force. Les petites figures surtout sont excellentes.

De Herman *Saftleven*, une *Rivière* et beaucoup de figurines. Sans rivière, lui et son élève Jan Griffier n'auraient pas su faire un tableau.

Jan *Beerstraaten* aimait l'hiver et il l'a peint très-bien. Il signait et datait presque toujours ses œuvres[1]; cependant je n'ai remarqué aucune date sur sa « *Vue d'hiver* près d'un village. » Il doit avoir travaillé surtout de 1650 à 1670. Mais, d'après les catalogues hollandais et celui de Berlin, il ne serait mort qu'en 1687.

Aart *van der Neer* a fait aussi un paysage d'hiver, avec quantité de patineurs. C'est un vrai bon peintre que celui-là, aussi adroit que pas un, et grand coloriste. Il ne faut pas le voir seulement *au clair de lune;* il commande également très-bien à la lumière du plein jour. Ses tableaux à effets de lune sont

[1] Il a trois tableaux signés au musée d'Amsterdam; un au musée du Louvre et un à la galerie Suermondt, datés tous deux de 1662; un au musée de Berlin, daté de 1664, etc.

même parfois un peu conventionnels, et l'on doit croire qu'il avait fini par les peindre de routine.

Le talent le plus robuste se fatigue à répéter toujours une même impression. Mais, dans ses effets d'hiver, dans ses marines, dans ses paysages rustiques, où souvent Aalbert Cuijp a mis des figures, il s'inspire de la nature directement et il en traduit la physionomie avec sentiment et sincérité. Outre son tableau d'*Hiver*, il a un paysage boisé : de grands arbres, à droite, et des maisons, derrière; à gauche, un étang, au bord duquel un chasseur. Le panneau a environ 2 pieds 1/2 de large, sur près de 2 pieds de haut. Ce paysage et l'*Hiver*, excellents tous les deux, sont signés du double monogramme habituel : AV. DN. entre-croisés.

Les Anglais ont si bien accaparé Aalbert Cuijp, au commencement de ce siècle, qu'on ne le trouve plus guère en Hollande dans sa haute qualité. Je suppose que M. van der Hoop eût volontiers donné quelque vingt mille florins pour un grand chef-d'œuvre de Cuijp. Mais on ne saurait plus en avoir, même pour 2 à 3,000 livres sterling, car les principaux sont désormais immobilisés à la National Gallery, à Buckingham Palace, à Bridgewater Gallery, dans les collections Peel, Baring, Hertford, etc.

Il y a pourtant au musée van der Hoop un vigoureux morceau de Cuijp, un des meilleurs types de sa première manière dans la peinture des animaux : sur panneau large d'environ 2 pieds, haut de 15 à

18 pouces. Un grand bœuf rouge à tête blanche, debout, de profil à gauche, tient la moitié du tableau; un peu en arrière, un bœuf noir, couché, la tête vue de face; ils se dessinent tous deux sur le mur d'une vaste chaumière grisâtre. En avant des pieds du bœuf rouge, trois adorables pigeons, finement et fermement ciselés, picotent par terre. A gauche, percées sur des pâturages, où sont couchés, au second plan, un bœuf fauve et un bœuf brun. Au fond, à l'horizon, un des clochers de Dordrecht et quelques arbres. Le ciel est superbe, dans des tons gris pleins. La gamme générale du tableau est d'une harmonie roussâtre, où éclatent comme des veines d'or. Point de signature apparente ; mais les deux initiales A. C. doivent être quelque part, selon la coutume du maître à cette époque de sa carrière, — autour de 1640.

Une composition presque analogue, de la même qualité à peu près, et du même temps, avec ces initiales pour signature, se trouve dans la collection de M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles.

Deux autres tableaux sont catalogués comme Aalbert Cuijp : un grand cheval noir, qui pourrait bien être de Gerrit, le père d'Aalbert, et un portrait « d'homme de guerre, » dont l'exécution, toujours savante, est assez froide et sèche.

Mais une peinture que le catalogue n'ose pas attribuer positivement à Cuijp, une espèce de marine, « désignée sous le nom de Cuijp, » n° 31, est du maître, sans aucun doute, à notre avis. Elle repré-

sente un des aspects de la ville de Dordrecht, vue de l'autre côté d'une grande étendue d'eau, la Meuse peut-être, occupant tout le premier plan de la toile. C'est une large ébauche, magistralement enlevée sur des frottis roux, par de beaux accents de touche aux reliefs des objets et aux lumières. L'eau en avant est merveilleuse. Quelques indications de barques, les plans de la rive, les silhouettes de maisons et d'arbres sur le ciel, tout est à l'effet dans cette esquisse qui pourrait bien avoir été prise d'après nature, ou qui certainement a été jetée de premier coup sur la toile, dans un moment d'inspiration.

C'est peut-être cette liberté — cette *grossièreté* — d'exécution qui excite les scrupules et l'hésitation du catalogue. Mais les maîtres se permettent ces façons-là, qui ébouriffent les demi-connaisseurs. Cette ébauche a même quelque chose de Rembrandt dans le procédé et dans le ton; quelque chose aussi de van der Meer de Delft, tel qu'il apparaît dans son superbe et singulier paysage du musée de La Haye. Nous avons vu d'autres Cuijp ressemblant à celui-ci, par exemple un îlot de terrains marécageux, où des canards et leurs petits s'ébattent parmi les joncs et les plantes aquatiques, tableau exposé à Manchester, et qui appartenait à M. Edward Loyd. Les œuvres de ce style sont, d'ailleurs, de la première manière du grand artiste.

A défaut de Cuijp importants, M. van der Hoop

avait réuni trois « paysages avec bétail » d'un imitateur du maître, d'Aalbert *Klomp*, sur lequel les biographes ne disent rien. Immerzeel cite seulement de Klomp un paysage daté 1632. Aalbert Cuijp alors n'était âgé que de vingt-sept ans : il aurait donc eu des sectateurs dès sa jeunesse? Les vrais Klomp ne sont pas communs, ce qui est peu regrettable, car ce peintre est souvent lourd et noir. Au musée de Bruxelles, une Scène rurale, n° 122, porte la signature : *A Klomp fecit*, l'A de forme anglaise, à peu près comme l'initiale d'Asselijn.

Sur les trois Klomp du musée van der Hoop, deux se font pendants. Ils ont aussi la signature en toutes lettres : *A Klomp f.*, et des dates devenues illisibles. Outre l'influence de Cuijp, on y constate encore l'influence lointaine d'Adriaan van de Velde et de Paul Potter.

Les Paul *Potter* du musée van der Hoop comptent à peine dans son œuvre. Deux petits pendants sur bois (H. 10 pouces. L. 1 pied), qui inspirent plus de curiosité que d'admiration. Travail de jeunesse, déjà très-fort sans doute, déjà savant et marqué d'un caractère propre; le grand peintre d'animaux s'y révèle déjà; mais ce qui domine, c'est le défaut dont Paul Potter ne se défit presque jamais absolument, la sécheresse de la touche et la crudité de la lumière.

« Paysage avec des chevaux. » Un cheval noir, de profil à droite, contre une barrière sur laquelle est

la signature : *Paulus Potter F.* 1645. Il avait vingt ans. Le musée d'Amsterdam possède aussi un tableau de la même année. Au second plan, à gauche, un étalon blanc, la tête de face. Derrière lui, un groupe d'arbres. A droite, de lointaines prairies où paissent de petits troupeaux, et à l'horizon une ville.

Paul Potter lui-même a gravé à l'eau-forte cette composition. Gravée aussi par Aubertin. Collection Goll van Frankenstein, 1833,—2,500 florins. Smith, n° 84.

Pour pendant : quatre vaches dans un pâturage; trois debout, une blanche, à taches blondes, une brune, une fauve ; la quatrième, couchée. Prés unis. Fond de ciel sombre : il va pleuvoir. Daté 1646. Même collection. Smith, n° 83. — Le tableau des vaches ne vaut pas celui des chevaux.

Le catalogue attribue encore à Paul Potter un *Épagneul* dans un paysage ; 5 pouces en carré. Horrible copie, moderne, effrontément signée et datée 1653. L'original est, je pense, à la galerie van Loon.

Ce n'est pas tout : une « *Nature morte* » est cataloguée Paul Potter. Si l'attribution est fausse, la désignation de l'objet est juste cette fois. L'objet est une tête de mort, très-largement peinte, ce qu'on appelait dans le temps une *Vanitas*. Beaucoup de peintres du dix-septième siècle en ont fait; Rembrandt lui-même; mais Paul Potter, je ne le crois pas. La peinture n'a rien, d'ailleurs, de sa pratique. C'est son père, Pieter Potter, qui a fait des *Vanités*,

et la galerie de M. Barthold Suermondt[1] en possède une, signée : *P. Potter*. 1636. La *Vanité* du musée van der Hoop pourrait donc bien être de Pieter. Elle porte cependant une signature presque impossible à déchiffrer, qui, à la vérité, ne saurait faire le nom *Potter*. Il y a beaucoup de lettres confuses, puis : *Ft*, puis encore un mot de six lettres, suivi de la date 1642. Mais ce barbouillage peut avoir été ajouté par une main étrangère.

Les œuvres de Pieter Potter sont presque introuvables, et je ne sais pas si l'on pourrait citer de lui, même en Hollande, quelque autre peinture authentique que la *Vanitas* de la galerie Suermondt. Le catalogue du musée van der Hoop ferait donc bien, après vérification sérieuse, d'enlever cette « Nature morte » à Paulus, pour la restituer à Pieter, — si elle est de lui. Ne donnons pas à Paul ce qui est à Pierre.

MARINE, ARCHITECTURE, NATURE MORTE. — Les quatre Willem van de Velde sont d'une qualité exquise.

C'est d'abord une Vue de la côte de Scheveningue. A droite, les dunes de sable, au-dessus desquelles on aperçoit la flèche d'une église. A gauche, la mer; effet de calme, sous une belle lumière du soir. Un pêcheur s'avance avec des filets; on charge une barque; une autre barque, échouée sur le sable; au loin,

[1] Voir *Galerie Suermondt*, p. 18 et 19.

de petits bateaux de pêche. En avant, groupe de trois hommes. La mer, les dunes, les figurines, tout est parfait : clair, simple, extrêmement fin de couleur. H. 1 pied 4 pouces. L. 1 pied 6 pouces. Smith, nº 162.

Autre marine, par un effet de brise. Plusieurs embarcations, dont une frégate et quatre petites barques. On devine, à l'horizon, une ligne de côtes. Peinture très-claire qui a passé dans la collection Haldiman. M. van der Hoop la tenait de Smith (nº 139). H. 1 pied 8 pouces. L. 1 pied 6 pouces 3/4. Sur bois.

« Un grand navire faisant des salves » et un Calme (signé : *VVVelde*), avec divers bâtiments de commerce ou de pêche, montrent encore l'incomparable habileté de Willem van de Velde à dessiner les vaisseaux et tous leurs agrès, et à épandre la lumière sur l'étendue des eaux tranquilles. C'est dans les effets de mer calme qu'excelle surtout Willem et qu'il est supérieur à tous les marinistes de toutes les écoles. Mais, pour les effets d'orage, pour les grandes luttes du ciel contre la mer, Jacob van Ruijsdael est plus dramatique et plus terrible.

Backhuizen a aussi de la réputation pour ses mers agitées ; réputation surfaite, à notre avis. S'il est quelquefois assez habile, comme dans un Effet de bourrasque sur l'ancien lac de Haarlem (nº 6), il est souvent détestable, comme dans sa Vue du port

d'Amsterdam (nº 5), *enrichie* d'un grand nombre de figures, qu'il faisait très-maladroitement. Signé, en lettres fioriturées : *L. Backh.*, avec un paraphe à la suite de l'*h*.

Un élève de Backhuizen, Hendrik Dubbels, est l'auteur d'un grand tableau, large de plus de 6 pieds : « Mer houleuse, avec un môle et différents navires. » Peinture froide et vide, dans une certaine harmonie pâle. Troisième ordre. Elle a passé, en 1806, à la vente Crawford, 240 guinées, et c'est de Smith que M. van der Hoop l'avait achetée.

Selon Smith et selon Bryan Stanley, le prénom de Dubbels serait Jan, et le catalogue du Louvre suit en cela les auteurs anglais. Immerzeel, qui d'ailleurs ne donne ni dates ni renseignements sur ce peintre, le nomme Hendrik, et, dans les catalogues de Gerard Hoet, on trouve, en effet, parmi les peintres de marine, Hendrik Dubbels, et un Dirk Dubbels ; point de Jan. Mais la collection Moltke à Copenhague possède une marine signée H. Dubbels. Il faut croire que Hendrik Dubbels aura travaillé en Danemark ou en Suède ; car il y a encore de lui une marine au musée de Christiansborg, à Copenhague, et deux au musée de Stockholm. Le tableau du musée van der Hoop, très-correctement signé : DUBBELS, au coin du bas, à droite, ne porte aucune initiale de prénom.

Un imitateur de Willem van de Velde, Lieve

Verschuur, qui alla ensuite en Italie étudier d'autres maîtres, a signé une « Marine avec des bâtiments. » Dans les fonds, dans les petits navires, dans le ciel, il cherche Willem; mais la mer *tapotée* ressemble à une verroterie.

Quoique Abraham Stork soit très-estimé en Hollande, ses deux marines du musée van der Hoop sont assez insignifiantes. Il est plus fort dans ses vues de monuments, par exemple dans une Vue du Dam et de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, aujourd'hui le Palais. La toile a près de 6 pieds de large, et le peintre a pu ainsi étudier en détail et représenter fidèlement la grande construction, alors très-récente, que des fanatiques ont baptisée : « la huitième merveille du monde ! »

Gerrit Berkheijden aussi a là trois Vues de l'ancien hôtel de ville : l'une, prise de la place du Dam, en face; une autre, prise de côté; la troisième, prise le long du Marché aux fleurs. On dirait que les figures sont de Lingelbach. C'est un peu sec, mais savant et solide. Sa Vue de l'intérieur de l'ancienne Bourse d'Amsterdam (n° 17) offre quelque analogie avec l'excellent tableau de son frère Job à la galerie d'Arenberg, et il est probable que les deux peintures sont du même temps : celle de Job est datée 1678 et signée en toutes lettres; celle de Gerrit, sans date ni signature. L'effet en est simple et juste. Gerrit cependant ne vaut pas son frère aîné.

Il n'a pas fait souvent des paysages : en voici un, avec personnages et animaux. Sur le devant, une charrette attelée d'un cheval blanc, une vache, deux moutons, une chèvre, qui passent un gué. Dans la charrette, une femme allaitant son baby, et, tout auprès, un paysan et une paysanne. Le style et l'exécution de cette peinture sont assez particuliers, et l'on chercherait peut-être à qui l'attribuer, si elle n'était signée : *G. Berk Heijde;* sans date apparente. Que ces Hollandais du dix-septième siècle sont capricieux dans l'orthographe de leurs noms ! Sur son tableau du musée d'Amsterdam, Gerrit signe : Ber*c*k.; et Job, qui, à la galerie d'Arenberg, signe : Ber*c*keyde, signe, au musée de Berlin (nº 845 *a*) : Berk*h*eyde.

Les autres architecturistes[1], au musée van der

[1] Nous nous sommes déjà permis souvent d'écrire : les *marinistes*. Pourquoi ne ferions-nous pas, suivant le même procédé de formation onomatologique, le mot : *architecturiste?* Cette genèse est très-régulière, puisqu'on dit : paysage, paysagiste ; portrait, portraitiste ; miniature, miniaturiste, etc. — M. Théophile Gautier a introduit dans la langue des critiques français le mot : *animalier*, peintre d'animaux. En bonne syntaxe, le mot serait : *animaliste*, s'il ne prêtait pas à plusieurs sens. Mais encore un solécisme est-il à risquer, quand on simplifie le langage.

Ce qui devrait bien aussi être réformé, — reformé, transformé, — c'est cette absurde locution française : peintre de *nature morte*. Tous les peuples du Nord, Allemands, Hollandais, Flamands, Anglais, disent : *vie tranquille*. C'est mieux,

Hoop, sont : le vieux Pieter Saenredam : Vue intérieuse de l'église d'Assendelft (où il est né), peinture étrange, primitive, sans clair-obscur, et pourtant assez juste d'effet ; — Emmanuel de Witte, van der Heijden et un peintre du dix-huitième siècle, Jan ten Compe, dont le tableau n'a d'autre mérite que de montrer, sur une Vue du Keizersgracht, « la maison qu'habitait feu le sieur A. van der Hoop » (n° 27).

Le petit van der Heijden, « Vue sur la ville d'Amersfoort, » n'est pas de première qualité, mais il est illustré de charmantes figurines par Adriaan van de Velde.

L'Intérieur d'église, par de Witte, peut compter comme un des chefs-d'œuvre du rival d'Aalbert Cuijp en ce genre. Il rappelle Cuijp, en effet, par l'ampleur de l'exécution, le ménagement de la lumière et des ombres, et aussi par la tournure des personnages. Tableau capital, haut d'un mètre et demi environ.

Les peintres de fleurs et de fruits, de gibier mort, d'oiseaux, ne sauraient manquer dans une collection hollandaise. Nous avons donc un beau Melchior de Hondecoeter ; — trois Jan Weenix : « une *Oie blanche* et autre volaille, » dit le catalogue ; grand tableau,

et plus conforme à l'histoire naturelle. Mais comment faire un seul mot de : peintre de la vie tranquille, ou peintre des objets immobiles ?

très-admiré, mais un peu froid; un portrait d'homme en pied! et un Lévrier; — des Fruits, d'Abraham Mignon; — des Fruits et des Fleurs, deux pendants de la plus fine pratique, par van Huijsum, et qui ont dû coûter cher, plus qu'ils ne valent, malgré leur belle signature : *Jan Van Hüijsum fecit*, avec des capitales dignes du calligraphe Backhuizen; — et deux « *pièces* de fleurs, » par Rachel Ruisch. Un de ces *morceaux*, puisque pièce il y a, est signé : *R. Ruys* [1] *fec.*, avec une date qu'on croirait lire 1659? Ce doit être 1689. Mais, malgré l'étrangeté de cette signature, les *morceaux* n'en sont pas moins bons et parfaitement authentiques.

Enfin, parmi les maîtres inconnus est cataloguée, comme de l'école hollandaise, une grande et belle Vue de la place de Haarlem.

Les Flamands. — Ils ne sont pas nombreux. Comptons-les. Il faut d'abord écarter un prétendu Graasbeck (*sic*) : « trois paysans dansants, » que je n'ai jamais pu découvrir, et qui, par conséquent, ne sont pas de Craesbeck, l'élève et l'ami de Brouwer à Anvers; puis, il faut restituer, je pense, à Frans Francken le jeune — celui qui signait D° F. F., parce qu'on l'appelait *Don Francisco* à son retour d'Italie, — une très-bonne peinture, la Parabole de

[1] On trouve quelquefois le nom écrit ainsi dans les anciens livres hollandais, par exemple dans Weyerman.

l'enfant prodigue, avec des grisailles tout autour, attribuée par le catalogue à « Sebastiaan Francken, né en 1575. » Après quoi il ne reste plus que quatre peintres, mais avec des œuvres distinguées : Rubens, van Dyck, Teniers et van Utrecht, qui est né à Anvers, malgré l'apparence hollandaise de son nom.

Rubens a peint quantité de portraits de sa belle grosse Helena Fourment. Celui du musée van der Hoop a beaucoup de charme. Elle est en buste, de face, ses cheveux crêpés en touffes sur les oreilles, — haute et ferme collerette en éventail montant derrière la tête, — la gorge mi-nue, repoussant un corsage de satin, — colliers et pierreries.

On a bien fait de ne pas mettre à côté d'elle l'autre portrait attribué à Rubens : Marie de Médicis, aussi en buste, et tenant de la main droite un bouquet. Les yeux ne sont pas ensemble, la bouche est mesquine, les cheveux sont maladroitement travaillés. Faible reproduction, d'après laquelle on devine cependant que l'original de Rubens devait être splendide.

Le portrait par van Dyck est un chef-d'œuvre dans sa manière flamande. En haut est écrit : *Johannes Bapt. Franck, ætatis suæ* XXVIII [1]. Buste de trois quarts à droite. Tête nue, cheveux blonds, mousta-

[1] Smith s'est trompé en donnant l'âge de 32 ans (n° 827 de son catalogue). Il avait pourtant possédé le tableau en 1831, et il en demandait alors 300 guinées.

ches et barbe pointue. Manteau noir, drapé à beaux plis. La main gauche, une merveille de couleur, sort d'une blanche manchette. Le ton de la chair dans cette main et dans le visage est flamboyant. C'est peint à pleine pâte, avec une certitude toute magistrale. Sur toile. H. 2 pieds 5 pouces et demi. L. 1 pied 11 pouces. Gravé à l'eau-forte, lorsqu'il était dans la collection Lucien Bonaparte; gravé aussi par Mougeot dans le *Musée français*.

Ce J. B. Franck est-il un fils de Sebastiaen? — Van Dyck a fait aussi le portrait de Sebastiaen Franck, ou mieux Vrancx [1], gravé par Bolswert. — Et où sont les peintures de J. B. Franck, sectateur de Rubens, probablement? On ne trouve guère son nom dans les catalogues de l'Europe. Au musée de Dresde, on lui attribue un buste de l'apôtre Simon; — à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, un *Calvaire* et une *Vierge aux Anges*; — au musée de Bruxelles, une *Décollation de saint Jean*, et, suivant le catalogue

[1] Le nom est écrit ainsi sur la gravure de Bolswert, et le maître lui-même avait pour monogramme un V sur lequel s'entortille un S. On trouve ce monogramme SV, ou le *Vrancx* en toutes lettres, aux musées de Vienne, de Brunswick, de Hanovre, et même à celui de Rotterdam. Sebastiaen Vrancx était-il de la famille des Francken? Le nouveau catalogue d'Anvers ne le cite qu'en passant et ne mentionne point le Jean-Baptiste, censé fils de Sebastiaen. On y trouve seulement le « Jean-Baptiste, né en 1618, fils de Frans le jeune. » — Voir, pour quelques éclaircissements sur Sebastiaen Vrancx, au *Musée de Rotterdam*, paragraphe des *Flamands*.

de ce musée, « Jean-Baptiste Franck, fils et élève de Sébastien, est né à Anvers, en 1600, et mort en 1653. » Le portrait peint par van Dyck serait donc de 1628. Le caractère de la peinture s'accorde bien avec cette date.

Trois Teniers : Une grande *Kermesse* flamande, un Intérieur avec des joueurs aux dés, largement peint, et un « paysage avec une maison rustique, » qui occupe la moitié de la toile, du haut en bas. Ce défaut de composition ôte beaucoup de valeur au tableau, dont les figures ont environ 10 pouces : un jardinier debout, sa pelle à la main, parle à la fermière assise à sa porte et tenant sur ses genoux un enfant. A gauche, par terre, des légumes, des pots et autres ustensiles de ménage. A droite, coup de soleil sur un paysage gris verdâtre, lestement brossé à la façon des peintures qu'on appelle des *déjeuners* de Teniers. Pour ma part, j'aime autant Teniers dans ce style un peu décoratif que dans ses tableaux très-finis.

Adriaen van Utrecht n'est pas cité dans le catalogue du Louvre. Il y a quelques chefs-d'œuvre de lui dans les musées allemands : à Dresde, à Cassel, à Brunswick ; — dans la galerie du prince Leuchtenberg, autrefois à Vienne, aujourd'hui en Russie ; — à la galerie de Cristiansborg, à Copenhague ; — à Madrid aussi. Mais il est assez rare dans son pays. Le musée d'Anvers n'a qu'un Cygne mort, au milieu d'autres oiseaux, de fruits et d'acces-

soires; rien au musée de Bruxelles; au musée de Gand, une *Échoppe de marchand de poisson*, avec trois figures de grandeur naturelle, et un fond de ciel à gauche; dans la collection de M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles, une grande et belle composition. Rien dans les musées de la Hollande, excepté un tableau de moyenne proportion, au musée de Rotterdam, et celui que nous rencontrons ici. Toile de 8 à 10 pieds de large. Abondance et richesse. Des pâtés, des jambons, un homard, des raisins, des pêches, des citrons sur une table. A gauche, par terre, des instruments de musique; sur une chaise, des vases d'or; en haut, un perroquet; à droite, un grand bassin ciselé, un petit épagneul blanc; au milieu, un singe jouant avec des fruits renversés d'une corbeille. Exécution très-vigoureuse. Van Utrecht doit prendre place après Snyders et Jan Fyt, presque à côté d'eux, quoiqu'il soit moins élégant que l'un et moins fin coloriste que l'autre.

Il était né la même année que van Dyck, 1599, le 12 janvier; en 1614, il commençait ses études chez Herman de Ryt, et en 1625 il était reçu, comme fils de maître, dans la gilde de Saint-Luc d'Anvers. En 1628, il épousait la fille du peintre et poëte Willem van Nievlant, et, la même année, une de ses sœurs épousait le peintre Simon de Vos. Tous ces artistes de la grande époque flamande se tenaient par les liens du sang ou par des alliances, outre leur solidarité dans la gilde de Saint-Luc et les autres asso-

ciations. Sa femme, Constance, était poëte aussi, comme le père Nievlant. Il en eut douze enfants, et, pour finir comme le bon catalogue d'Anvers, qui s'intéresse si familièrement à l'histoire intime des artistes anversois, — il mourut riche.

Écoles diverses. — Le catalogue n'enregistre que trois tableaux italiens : un prétendu Garofolo, Sainte Famille dans un paysage, qui est une copie flamande ; une autre Sainte Famille, d'après le Titien ; et une Femme en manteau rouge, copie d'un maître italien.

Mais, de l'école espagnole, par grand hasard, nous avons un superbe portrait d'homme à cheval. C'est grandiose et fier comme une belle statue équestre. Le cheval est blanc, l'homme est en noir, et de la main droite il tient son chapeau à larges bords ; son écuyer debout, à la tête du cheval, est aussi en noir ; il projette en l'air sa main gauche ; sa tête, vivement retournée, est frappée de lumière. Terrains et fonds tout simples. Ciel sombre. Vaillante peinture, de l'école de Velazquez.

Tableaux modernes. — On peut juger, par les 41 tableaux de l'école néerlandaise contemporaine, que le goût du riche et généreux collectionneur s'égarait volontiers sur — la mauvaise peinture. Plusieurs de ces productions eurent de la célébrité : par exemple, l'*Assemblée des poëtes néerlandais*,

« *Neerlands Dichterenrij*, » de M. J. A. Kruseman, l'ancien protégé du roi Guillaume II, qui lui payait ses tableaux des so nmes folles; — par exemple, des « effets de chandelle, » par M. Petrus van Schendel. Mais cependant il n'y a pas un seul de ces tableaux modernes qu' mérite place dans une collection publique. Heureusement que les visiteurs du musée van der Hoop ont assez de chefs-d'œuvre à admirer dans la belle série des anciens maîtres.

MUSÉE

DE

ROTTERDAM

MUSÉE

DE

ROTTERDAM

Comme le musée van der Hoop à Amsterdam, le musée de Rotterdam est aussi le résultat d'une donation particulière.

En 1847, un Rotterdamois, mort à Utrecht le 19 juillet, M. Frans Jacob Otto Boymans, avait légué à sa ville natale ses tableaux, dessins, estampes, poteries et objets d'art. MM. Lamme, père et fils, furent chargés de mettre de l'ordre dans ces collections très-mélangées. — Premier fonds du musée public, qui s'est accru successivement par d'autres générosités civiques et par quelques achats.

Le local du musée, édifice à fronton et à colonnes, surmonté d'un aigle portant une couronne, était précédemment la « Maison des directeurs de l'endiguement du pays de la Schie » (*Schieland*). Il est ouvert tous les jours, — sauf le lundi, — de dix à quatre heures. Prix d'entrée, conformément à une des

clauses du testament de M. Boymans, 5 cents (un peu plus de 10 centimes) le dimanche (de onze heures à trois, par exception) et le mercredi; 25 cents les autres jours. La commission, composée de sept membres nommés par le conseil communal, est présidée par le bourgmestre.

Le conservateur, M. J. A. Lamme, le fils, vient de publier (1859) un nouveau catalogue [1], comprenant 455 [2] tableaux : 398 des écoles hollandaise, flamande et allemande, 8 de l'école italienne, 2 de l'école espagnole, 5 de l'école française, 42 sans attributions. Ce catalogue, en hollandais, est assez intéressant pour certaines indications biographiques, mais malheureusement il ne renseigne point sur les provenances, et il ne reproduit ni signatures, ni dates, ni monogrammes ou marques quelconques.

Il y a aussi un catalogue des dessins (1852, en hollandais), au nombre de 2962! 1184 des écoles hollandaise, flamande et allemande, jusqu'au dix-huitième siècle, 829 des mêmes écoles, depuis le dix-huitième siècle jusqu'aux artistes contemporains, 347 de l'école italienne, 276 de l'école française, 14 de l'école anglaise, et 363 sans attributions.

3000 dessins et près de 500 tableaux! comment

[1] La première édition, 1849, ne comprenait que 372 numéros. Un *Supplément* postérieur porta ce nombre à 444.

[2] Le musée d'Amsterdam n'en a que 432 en tout; le musée de La Haye, que 274; le musée van der Hoop, que 157, ou 198 avec les modernes.

donc le musée de Rotterdam, quoique récent, n'a-t-il encore aucune réputation?

C'est qu'il ne contient guère d'œuvres hors ligne, et même, il faut en convenir, c'est que la plupart des peintures les plus saillantes ont été trouvées en mauvais état dans la collection Boymans, et sont ou usées, ou restaurées.

Or les artistes et amateurs qui visitent un musée aiment à y admirer de belles choses intactes : c'est tout naturel. Et les critiques qui écrivent sur un musée aiment à parler de belles choses, prêtant à l'enthousiasme et à la tirade littéraire : c'est très-légitime. Il ne paraît pas que beaucoup de curieux étudient un musée pour y apprendre l'histoire de l'art : on la cherche ordinairement dans les livres plutôt que dans les productions des artistes mêmes.

Le musée de Rotterdam n'a que ce mérite : d'offrir quantité de documents sur des peintres secondaires, assez rares dans les autres galeries publiques. On voit ailleurs Rembrandt et les premiers maîtres hollandais dans toute leur splendeur. Au musée de Rotterdam, on apprend à connaître la série inférieure de l'école, les artistes qui eurent peu d'originalité et qui se mirent à la suite des chefs. Encore cependant on y rencontre van der Helst, Gerard Honthorst, Frans Hals, Govert Flinck, et même Gerard Dov; Paulus Potter, Adriaan van de Velde, Pieter de Hooch, Jan Steen, et même Hobbema et Jacob van Ruijsdael; sans compter une dizaine d'Aalbert

Cuijp, qu'il faut avoir vus pour apprécier la première manière du savant maître de Dordrecht.

Quant à nous, qui poursuivons l'étude de l'art hollandais, non-seulement dans ses types illustres, mais dans son ensemble significatif, nous nous plaisons à interroger cette plèbe de l'école, ces individualités plus ou moins obscures. N'est-ce pas en se mêlant au menu peuple qu'on s'initie au génie profond et aux mœurs d'un pays? Nous venons de fréquenter une aristocratie glorieuse aux musées d'Amsterdam, de La Haye, van der Hoop; conduisons-nous galamment avec la foule qui occupe, presque seule, le musée de Rotterdam. De temps en temps, d'ailleurs, nous y aviserons quelque haute figure de la première classe, et nous y ferons aussi de nouvelles connaissances assez distinguées.

Rembrandt. — Nous commencerons encore par lui, quoiqu'il se soit évanoui du musée d'Amsterdam depuis la publication du nouveau catalogue. C'est une histoire assez curieuse, que nous avons racontée ailleurs[1]. Suffit que « le très-beau portrait d'un homme très-laid, par Rembrandt » (Louis Viardot,

[1] *Galerie Suermondt*, pag. 25 et suiv.: « ... Il y a, au musée de Rotterdam, un « portrait d'homme, tête nue, avec de longs cheveux, » peinture extrêmement originale et saisissante, enregistrée comme Rembrandt au catalogue de 1849, qui se vendait encore l'an dernier dans l'établissement. Une signature, et même une date, presque indéchiffrables, il

Musées.... de Hollande, etc., p. 218, éd. de 1855), qui « valait seul le voyage de Hollande » (Maxime

est vrai, se remarquaient sur le fond à gauche, derrière la tête du personnage.

Tous les artistes et critiques, qui ont visité la collection depuis dix ans, se sont extasiés devant ce Rembrandt incomparable, — et assez singulier, en effet, dans l'œuvre du maître. M. Théophile Gautier en a dit les plus belles choses du monde dans le *Moniteur français* de 1857. Dans la *Revue de Paris*, à la même époque, M. Maxime Ducamp le décrit avec enthousiasme : « J'arrive à la perle de ce musée, qui est un Rembrandt... C'est franc et solide à n'y rien comprendre; il n'y a là ni *ficelle* ni trompe-l'œil... C'est violent comme les plus violents Ribeira (*sic*)... Chef-d'œuvre sans prix... etc. »

Or il se trouve que ce « chef-d'œuvre de Rembrandt » est un Fabritius, et maintenant enregistré comme tel dans la nouvelle édition du catalogue (1859). C'est M. A. J. Lamme, le rédacteur du catalogue et le directeur du musée, qui a fait la découverte, et il m'a raconté comment.

Son père, un fin connaisseur, avait toujours eu peine à accepter pour Rembrandt cette peinture lorsqu'elle fut léguée à la ville avec l'ensemble de la collection Boymans. M. Lamme fils avait toujours douté aussi, et, récemment, il se décida à enlever quelques repeints maladroits sur le fond, et à tâter la signature *Rembrandt*, qui semblait peu catholique. La signature s'évapora avec les retouches, et le fond primitif reparut lumineux et ferme. Mais, pour cette opération, le tableau avait dû être ôté de sa bordure, et, en reluquant du haut en bas la toile, voilà que M. Lamme aperçut, à l'endroit qui jusque-là avait été recouvert par le bord supérieur du cadre, un nom brusquement gravé dans la pâte, avec le manche pointu de la brosse, comme avec un burin : —*Fabritius!*

Ducamp, *Revue de Paris*), a été restitué à Fabritius; nous en parlerons tout à l'heure. Reste seulement à Rembrandt un petit lambeau de toile, dont on est parvenu à refaire une espèce de tableau, en rentoilant cette loque et en badigeonnant l'entourage d'une tête qui fut un beau portrait de femme par Rembrandt, dans sa première manière vers 1632. C'est le n° 271 du nouveau catalogue : « Buste de femme, tête nue et longs cheveux.... »

Elle est de trois quarts, tournée à gauche, le visage en pleine lumière, le teint rose pâle, le cou et la poi-

Il n'y avait plus à douter, et force fut de rendre à ce chef-d'œuvre le nom de son auteur.

M. Lamme a bien voulu me faire désencadrer le tableau, et nous avons examiné ensemble les caractères de cette signature sans prétention, griffonnée en haut d'une étude d'après le modèle, comme fait un étudiant, du bout de sa brosse à l'envers, quand il a fini de barbouiller sa toile destinée à être accrochée toute nue au lambris d'un atelier. Mais peut-être bien que cet atelier était celui de Rembrandt, et que, sous ses yeux, Fabritius a peint ce modèle d'une si rude couleur; peut-être bien même que le maître aura donné là quelques coups de griffe, pour enseigner à son disciple la manière de s'en servir.

Quoi qu'il en soit, c'est superbe, et la signature, bien authentique malgré sa bizarrerie, est précisément écrite en lettres très-allongées et élégantes comme celles des deux autres signatures que nous connaissons. Seulement l'F, très-fioriture dans la signature du tableau Camberlyn, est simple ici, et du même caractère à peu près que les lettres qui le suivent... »

trine clairs. Ses cheveux, d'un blond si cendré que M. Ducamp y a vu des « cheveux grisonnants, » frisottent en avant du front et sur les côtés flottent en longues mèches. Tout cela, dépouillé de ses glacis et usé jusqu'à la corde, n'a conservé que des dessous d'une pâte émaillée. C'est ce qui produit cette couleur étrange, fantastique, indéfinissable, surtout le fond original étant remplacé par un replâtrage très-lourd. Au cou, un collier de perles devenues frustes dont le ton se mêle aux tons de chair. Un fichu plat, en riche guipure, fixé à la naissance du sein par un nœud de ruban, s'étalait sur un corsage sombre. La tête a toujours un grand caractère : front bas, nez busqué, menton ferme; une courtisane peut-être? On devine que cette peinture a été superbe dans la qualité argentine de la Lady de Bridgewater Gallery (nº 189 du catalogue de la galerie et nº 507 de Smith), datée 1632, et gravée dans *Stafford Gallery*.

Deux tableaux au musée d'Amsterdam, la *Ronde de nuit* et les *Syndics*, — cinq au musée de La Haye, la *Leçon d'anatomie,* le *Siméon,* la *Suzanne,* et deux portraits de jeunes hommes, — un au musée van der Hoop, la *Fiancée juive*, — et ce débris de portrait au musée de Rotterdam; c'est donc tout ce que la Hollande a pu garder de Rembrandt dans ses galeries publiques, quand des musées infréquentés comme celui de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et celui de Cassel ont réuni, l'un 43 Rembrandt, l'autre 29! quand le musée de Dresde en possède 20, le musée

de Munich 18, le Louvre 16, la National Gallery de Londres 11, le musée de Vienne 10, le musée de Berlin 8, autant que les quatre musées hollandais ensemble[1]. Il est vrai que la *Ronde de nuit* est le principal trésor de l'œuvre. Et puis, heureusement, nous retrouverons encore Rembrandt dans les galeries particulières d'Amsterdam, de La Haye et de Dordrecht, chez MM. Six et van Loon surtout. Nous décrirons aussi, quelque jour, ses beaux dessins des collections de Vos et Fodor. Ici même, nous n'en avons pas fini avec lui, puisque douze de ses dessins sont catalogués dans la collection publique de Rotterdam.

Fabritius. — C'est un grand honneur pour ce peintre inconnu, que son portrait d'homme ait été admiré, pendant dix années, comme un Rembrandt de haute qualité. Cette peinture est saisissante, en effet, et vraiment magistrale. L'homme, un homme du peuple, inculte et énergique, et très-fier dans sa rudesse, est en buste court qui s'arrête au-dessous des épaules. Tête nue, de trois quarts à droite. Cheveux très-bruns, drus et mal peignés, tombant en avalanches aux deux côtés du visage. Un front bizar-

[1] Si les Rembrandt ont quitté la Hollande, c'est bien la faute du goût dégradé des amateurs hollandais au XVIIIe siècle. Les Rembrandt se payaient alors en vente publique (voir les Catalogues de Gerard Hoet) 20 florins ! mais les van der Werff et les Lairesse montaient à 3 ou 4,000 florins !

rement charpenté, des arcades sourcilières profondes, la bouche grossière, les lèvres fortes et mouvantes, petite moustache et petite mouche, le menton carré et solide. La chemise ouverte laisse voir le cou et une poitrine velue. Veste brun-savoyard. Le fond, nettoyé de ses repeints, est d'un verdâtre assez clair maintenant.

Caractère, touche, couleur, tout en est sauvage et fait songer à Ribera, à Murillo dans sa manière ferme, presque autant qu'à Rembrandt. Le Rembrandt qui peut-être ressemble le plus, comme couleur et comme exécution, à cette vaillante étude peinte d'après nature, est la *Jeune fille à la fenêtre* (*Girl at a window*) de Dulwich Gallery, datée de 1645. Serait-ce vers cette époque-là que Fabritius travaillait chez Rembrandt?

Tout reste à deviner sur ce Fabritius, qui ne s'appelait point Carel mais Bernart, et qui n'est point mort en 1654 [1] à l'explosion du magasin à poudre de Delft, puisqu'il a daté un tableau de 1669. Si un *Carel* Fabritius est mort à Delft en 1654, ce n'est point notre Fabritius, le prodigieux imitateur de Rembrandt. Il faudra pourtant débrouiller cette dualité du Carel et du Bernart, du peintre mort dans le désastre de Delft et du peintre qui travaillait encore

[1] Dans son nouveau catalogue de 1859, M. J. A. Lamme applique à son Fabritius, qui est bien assurément le Bernart du musée de Francfort et de la collection Camberlyn, les dates 1624-1654 du *Carel* d'Immerzeel.

en 1669. L'auteur du portrait rembranesque au musée de Rotterdam vaut la peine qu'on fasse pour lui ce que nous faisons, depuis quelques années déjà, pour van der Meer de Delft, qui justement est censé élève de *Carel* Fabritius : qu'on recherche ses œuvres, qu'on les authentique, et qu'on ressuscite sa personnalité.

Combien donc peut-on citer aujourd'hui de Fabritius? les deux de Francfort-sur-Mein : portrait de jeune homme avec chapeau rond et manteau rouge, signé *B. Fabritius* 1650, et la *Naissance de Jean-Baptiste*, signé *Bernart Fabritius* 1669; — le *Goliath* de la collection Camberlyn à Bruxelles, signé *B. Fabritius* 1657 (ou 59); — ce portrait de Rotterdam, signé *Fabritius*, sans initiale de prénom et sans date; — le portrait d'homme, de la galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle (n° 39 du catalogue), sans signature ni date; — le *Saint Pierre dans la maison de Cornelius*, de l'ancienne galerie de Salzdahlum [1] (ou Salzthal), aujourd'hui au musée de Brunswick, n° 57, sous le nom de *Carl* Fabritius; — la *Présentation au temple*, cataloguée *Carl* Fabritius, avec la date 1668, dans la notice (1857) de la galerie royale de Christianborg à Copenhague; sans garantie de notre

[1] Dans le *Catalogue de la galerie ducale de Salsthalen* (*sic*), par C. N. Eberlein, Brunswic, 1776, il y a même *deux* Fabritius : *Saint Pierre* — et un « buste de jeune homme en cuirasse, et avec un casque sur la tête. Toile. L. 1 pied 9 pouces. H. 2 pieds. »

part, car nous n'avons pas visité cette galerie; — ajoutons pour mémoire [1] le *Chasseur en repos*, gravé dans les *Annales du Musée*, de Landon (t. IV, pl. 59), comme étant de *Karle* Fabritius de Delft. A en juger par la mauvaise gravure du *Musée Landon*, cette peinture semble être, en effet, du disciple de Rembrandt; qu'est-elle devenue?

Suivant nous, il faut ajouter aussi l'*Hérodiade recevant la tête de saint Jean-Baptiste*, attribuée maintenant à Drost au musée d'Amsterdam (nº 69), après avoir été attribuée longtemps à Rembrandt lui-même. Nous n'avons point contesté cette attribution à Drost dans notre premier volume des *Musées de la Hollande* (p. 31), ne connaissant guère alors ni Drost, ni Fabritius. Depuis, ayant comparé cette *Hérodiade* à la *Madeleine* du musée de Cassel, le seul Drost peut-être qui soit bien authentique [2], — la comparant aussi aux autres Fabritius incontestables,

[1] Pour mémoire aussi : dans le catalogue de la collection Hausmann (1831), achetée depuis par le roi de Hanovre, on attribuait à « C. Fabritius, élève de Rembrandt, » un *Incendie de ville* (nº 141), qui ne se retrouve plus dans le nouveau catalogue de 1857. J'ai vu récemment cette collection et je n'y ai point remarqué de Fabritius. Cet *Incendie de ville* serait-il le tableau attribué aujourd'hui à Daniel van Heil et portant précisément le même numéro 141 ?

[2] Les deux tableaux du musée de Dresde, nºs 1256 et 1257, un *Vieillard faisant lire un petit garçon* et *Argus et Mercure*, catalogués « *Gerhard* Drost, élève de Rembrandt, et vivant vers 1670, » ne se rapprochent pas beaucoup de Rembrandt, et,

nous avons acquis la conviction que la terrible peinture du musée d'Amsterdam est de l'auteur du rude portrait de Rotterdam.

Le rédacteur du catalogue d'Amsterdam, M. Dubourcq, et le conservateur de la galerie, M. Engelberts, ont bien voulu faire décrocher cette grande toile et l'examiner avec nous, pour y chercher quelque signature ou monogramme. Nous n'avons rien aperçu, c'est vrai. Le tableau ayant été autrefois accepté comme Rembrandt, la marque a pu être effacée, et cette absence de signature ne contrarie point notre attribution.

Voici un rapprochement qui nous vient en aide : on rencontre dans les catalogues de Gerard Hoet une demi-douzaine de Fabritius, et le premier qui passe en vente à Amsterdam, à la vente précisément de van der Meer de Delft, en 1696, c'est — la *Décollation de saint Jean.* Il est regrettable que le catalogue ne donne ni mesure ni description. Mais cependant cette identité du sujet — et même le titre plus juste — porte à croire que le tableau du musée d'Amsterdam doit être le Fabritius de la vente de 1696, outre que les analogies de style, de pâte et de couleur, désignent Fabritius plutôt que Drost, dont le nom fut substitué légèrement à celui de

ce qui est singulier, ils ne se ressemblent même point l'un à l'autre. Ils n'ont d'ailleurs ni signature, ni marque quelconque, qui puissent aider à constater leur authenticité.

Rembrandt, sur une simple fantaisie très-hasardeuse de feu Brondgeest l'expert, lors de la révision du catalogue, il y a quelques années seulement [1].

Il serait curieux que ce tableau, officiellement baptisé Rembrandt dans les anciens catalogues du musée d'Amsterdam, tout comme notre portrait d'homme a été baptisé Rembrandt dans le premier catalogue du musée de Rotterdam, finît encore par être reconnu Fabritius. Peut-être y découvrira-t on aussi sous le cadre quelque griffonnage gravé du manche de la brosse!

Si notre supposition vient à être justifiée, on devra inférer, de l'attribution à Bernart Fabritius, qu'il travaillait chez Rembrandt vers 1638, car la vieille femme à gauche du bourreau de saint Jean est le même modèle que la vieille Rebecca du tableau de Flinck, daté 1638, *Isaac bénissant Jacob*. Fabritius ne serait donc pas né en 1624, date de naissance appliquée par Immerzeel à son *Carel* censé disparu dans la fumée de la poudre en 1654.

Smith mentionne Drost parmi les élèves ou imitateurs de Rembrandt, mais point Fabritius, et il ne

[1] Dans les *Recherches et indications*, ajoutées par M. Armengaud à la biographie de Rembrandt par M. Charles Blanc (*Histoire des peintres de toutes les écoles*, sans date), on compte encore cette *Décollation de saint Jean* parmi les Rembrandt du musée d'Amsterdam. Smith lui-même l'a cataloguée (nº 120) comme original, mais sans l'avoir vue et seulement d'après la gravure de Claessens (« *described from the print* »).

semble pas qu'il l'ait connu, car certainement il l'aurait cité.

Si quelqu'un a vu d'autres Fabritius que ceux sus-indiqués, nous faisons ici le même appel que nous fîmes, à propos de van der Meer de Delft, dans notre travail sur la galerie d'Arenberg, et qui produisit à la publicité un tableau de plus à ajouter au catalogue de van der Meer. Quelques Fabritius de plus, mis en lumière, renseigneraient sans doute sur la biographie [1] de cet habile contrefacteur de Rembrandt.

GOVERT FLINCK. — La commission du musée a

[1] A notre avis, c'est par l'étude des œuvres, qu'on peut obtenir les éclaircissements sur les biographies de peintres peu connus. Toutes les spéculations d'après de vieux textes ne mènent à rien, et augmentent même souvent la confusion. C'est ainsi que M. Kramm, d'Utrecht, le très-savant continuateur d'Immerzeel, embrouille encore plus qu'auparavant *les* Fabritius dans son nouveau *Dictionnaire biographique des artistes* (en cours de publication à Amsterdam). Il distingue quatre Fabritius :

1° Fabritius (sans prénom), avec les tableaux portés à ce Fabritius tout court (entre autres la *Décollation de saint Jean*, — du musée d'Amsterdam?) dans les catalogues de Gerard Hoet.

2° Johan Fabritius, censé auteur d'un tableau vendu à La Haye, en 1765 (Catalogues publiés par Terwesten, à la suite des deux volumes de Gerard Hoet).

3° Le Karl d'Immerzeel, dont Samuel van Hoogstraeten parle aussi dans *Inleidung tot de Hoogeschool der schilderkunst* (*Introduction à la haute école de l'art de peindre*), Rotterdam, 1678, pag. 274. Fiorillo l'apprécie très-bien,

acheté en 1854 un très-beau Flinck, du meilleur temps, d'une conservation parfaite et d'une proportion assez rare, avec deux petites figures entières, de la grandeur des figures habituelles du Poussin, à peu près. Une femme en noir est assise sur un tertre, au pied d'un arbre. Elle donne affectueusement la main à un homme debout, costumé de noir. Au premier plan, des terrains jaunâtres. Pour fond,

suivant M. Kramm, qui vante « le beau tableau pris par les armées françaises, et catalogué dans le *Musée Napoléon*, n° 305 : *Saint Pierre dans la maison de Cornelius* » c'est le tableau du musée de Brunswick, mentionné ci-dessus). A ce Karl, M. Kramm rapporte un paysage du musée de Vienne, parfaitement catalogué (édition de 1855), et à bon droit : « *Kilian* Fabritius, paysagiste allemand, qui vivait à Dresde vers 1660, » et dont le musée de Darmstadt enregistre aussi un paysage.

4° Martinus Fabritius, originaire de Frise, qui a signé un tableau : *Martinus Fabritius, Frysius inventor et pinxit*, A° 1617. Et peut-être, ajoute M. Kramm, serait-ce à ce Martinus qu'appartiennent les tableaux du Fabritius sans prénom, dans les catalogues de Gerard Hoet.

C'est tout. Et le *Bernart* Fabritius du musée de Francfort n'est point mentionné.

Cependant, autant qu'on peut le deviner par les œuvres, le Fabritius sans prénom, le Johan de Terwesten et le Karel d'Immerzeel ne font à eux trois qu'un seul et même peintre : *Bernart* — puisqu'il a signé de ce prénom ses tableaux de Francfort et de la collection Camberlyn — Fabritius, l'élève de Rembrandt et l'auteur du portrait d'homme au musée de Rotterdam. Restent ensuite le Martinus de 1617, que je ne connais point, et le Kilian, qui est allemand.

un paysage avec des arbres à gauche et des maisons à droite dans le lointain.

Ce sont des portraits, élégants de tournure et vivants de physionomie. L'influence de Rembrandt y est dominante comme naturel et simplicité, comme pratique libre et puissance de couleur. Aussi le tableau est-il signé : *G. Flinck*, 1646.

Le disciple avait quitté le maître depuis quelques années seulement, mais il était déjà célèbre, et ses œuvres recommandables sont de cette période, par exemple ses tableaux d'arquebusiers, conservés à Amsterdam, salle du bourgmestre à l'hôtel de ville (daté 1642), au Cabinet de curiosités (daté 1645), et au musée (daté 1648). Dans leurs poésies, Vondel, dont il a fait plusieurs portraits, et Jan Vos vantaient son talent. Il était lié avec les principaux personnages d'Amsterdam, qu'il avait sans doute connus chez Rembrandt, avec Uitenbogaard et Jan Six entre autres. Bientôt même, reçu bourgeois d'Amsterdam (1652) et marié à la fille d'un ancien directeur de la Compagnie des Indes orientales (1656), il mena une grande existence, et il réunit de précieuses collections de marbres antiques, de tableaux et d'objets d'art. Par malheur, en collectionnant ses tableaux italiens, le goût italien l'avait pris, et sa dernière manière touche au pastiche des Bolonais. Le vrai Flinck hollandais ne dure guère que dix ans, de 1640 à 1650.

Deux portraits en buste et de grandeur naturelle

montrent encore Govert Flinck dans son premier style : portrait d'homme, assez fort, un peu froid; portrait de femme, à large fraise et robe noire, un peu vulgaire d'exécution.

Jan Victor. — Dans le catalogue de Rotterdam, M. Lamme, qui a séparé Jan et Jacob Victor, a eu raison encore de ne pas adopter 1600-1670 comme dates de la naissance et de la mort de Jan Victor; il s'est contenté de consigner que Jan Victor, « élève de Rembrandt[1], vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. » C'est plus prudent, car il est probable que ce Victor est né de 1615 à 1620. Pour M. Lamme aussi, — et c'est une autorité, — le peintre de paysanneries et de scènes familières est le même que le peintre de grandes figures, puisque le paysage hollandais avec animaux et le portrait de femme sont catalogués au même nom.

Ce portrait de vieille femme, à mi-corps, de trois quarts à gauche, est on ne peut plus saisissant. Le visage est pâle, triste, profondément expressif. Dans le sentiment et dans la couleur, sinon dans la structure des traits, il y a quelque chose du portrait de femme, nouvellement au Louvre, provenant, je crois, de la succession d'Ary Scheffer, et qu'on attribue au Titien.

Une cornette blanche, une grande fraise tuyautée, une robe de soie noire ouvragée, avec une bande de fourrure sombre, un mouchoir blanc dans les deux

mains pâles croisées contre la taille, — du blanc et du noir, — sur un fond neutre, voilà tout. Encore ne voit-on que cette tête blême et ces deux mains fines, nerveuses, dont les doigts maigres sont entrecroisés ; elles rappellent, pour l'extrême adresse du dessin et du modelé avec presque rien du tout, les mains si étonnantes de Jan Six mettant son gant, dans le portrait de la galerie Six van Hillegom. Et c'est d'un ton si étrange et si distingué !

Dans la *Jeune fille à la fenêtre* du Louvre, un chef-d'œuvre en son genre, Victor est un peu rouge et presque un peu lourd ; ici, il est couleur de nacre, et léger comme dans l'esquisse la plus subtile, quoique l'effet soit exact et complet.

Ce portrait de femme est peut-être une des peintures qui constate le mieux avec quelle générosité Rembrandt communiquait à ses élèves son génie d'exécution et ses procédés les plus inexplicables en apparence.

Singulier artiste que ce Victor ! c'est lui pourtant qui a fait ce paysage grossier (n° 357), sans choix et sans goût, comme il a fait le *Charcutier* du musée van der Hoop; il faut bien l'y reconnaître, malgré la distance des deux styles et la différence des deux pratiques. Dans ce grand paysage, il n'y a qu'un chemin, très-banal, qui fait coude, à angle droit, sur la gauche contre la bordure ; dans le carré cerné par cette ligne cadastrale, je ne sais quel champ point pittoresque et des maisons; au premier plan,

un paysan qui cause avec une paysanne occupée à traire une vache; sur l'avenue en retour, conduisant à la ferme, un troupeau de gros bétail et un pâtre. Les figures peuvent avoir un pied de haut. C'est maçonné à pleine brosse, jusqu'à être pesant d'effet; c'est jaunâtre et sans air. En y regardant de près, on devine cependant le maître dans la dégradation du clair-obscur et dans certains accents de la touche.

En bas à gauche est la signature en toutes lettres, sans date.

L'autre Victor, Jacob, désormais séparé de Jan, viendra dans la catégorie des peintres d'oiseaux, où il tient le premier rang.

Les Koninck. — Jusqu'ici, les Koninck n'ont pas été mieux distingués l'un de l'autre — Salomon de Philip — que les Victor. M. Lamme lui-même, un des connaisseurs de l'école hollandaise les plus expérimentés, confondant Salomon et Philip, catalogue au nom de Philip *de Koning* (*sic*), outre deux paysages qui appartiennent à ce maître, deux tableaux qui sont assurément de Salomon. La même confusion [1] est faite d'ailleurs dans plusieurs musées, à Dresde, à Darmstadt, à Brunswick, où l'on attribue

[1] C'est peut-être Immerzeel qui est la cause première de ces erreurs, car il dit que « Philip *de Koning* a suivi la manière de Rembrandt dans l'*histoire*, le *portrait* et le paysage, » et il lui attribue un portrait du poëte Vondel, qui doit être de Salomon.

également à Philip des œuvres de Salomon. Il y a pourtant, dans quelques musées de l'Allemagne, de vrais Salomon inscrits comme tels, par exemple trois au musée de Berlin [1].

Bien plus, avec les deux Koninck, sectateurs de Rembrandt tous les deux, — Salomon, le peintre de figures en grand et en petit, et Philip, le paysagiste, — on confond aussi parfois un Jacob *Koning* de Haarlem, élève d'Adriaan van de Velde, et même David *de Coninck* d'Anvers, élève de Jan Fyt! par exemple au musée de Bruxelles (n° 54, édition de 1844, et n° 125, édition de 1857).

On n'en sait pas long, il est vrai, de la biographie de nos deux Koninck, mais, du moins, quelques œuvres authentiques de l'un et de l'autre sont là pour les faire apprécier comme peintres.

Salomon est né, probablement, en 1609, et fut élève, dit-on, de Nicolaas Moyaart. Dès 1630, il était membre de la gilde des peintres d'Amsterdam et il signait un petit tableau conservé à Bridgewater Gallery, à Londres; puis, soit qu'il entre dans l'atelier du jeune Rembrandt ou qu'il s'inspire de ce nouvel art, il se fait rembranesque jusqu'à tromper de fins

[1] Au musée de Francfort-sur-Mein, il y a un Salomon et un Philip, bien attribués tous les deux. — A la galerie royale de Christianborg, à Copenhague, un buste de *Guerrier* turc, attribué à Philip, doit être de Salomon. — De même pour le « portrait de deux inconnus, » attribué à « Feiipe Coning, » au musée de Madrid, etc., etc.

experts dans ses compositions bibliques[1] et historiques, et surtout dans ses portraits et têtes d'étude.

Philip Koninck est né à Amsterdam, en 1619, probablement, et il a étudié chez Rembrandt, vers 1640, au milieu de la pléiade illustre, Bol, Flinck, Jacob Backer, van den Eeckhout et autres. Personne ne s'est approprié mieux que lui le style panoramique de Rembrandt dans le paysage, et ses vues de Hollande, souvent signées, détachent son individualité de tout mélange avec une autre. Nous pourrions citer une vingtaine de ses paysages parfaitement incontestables, dont une dizaine peut-être avec signatures ou monogrammes, et même avec dates. Il est certain pour nous qu'il n'a jamais peint que le paysage, et nous défions qu'on montre de lui un tableau à figures, avec un signe quelconque[2], nom ou monogramme, qui prouve l'attribution.

Restituons donc à Salomon Koninck le portrait de vieille femme (n° 164) et le petit Vieillard à barbe

[1] Le superbe *Nabuchodonosor* exposé à Manchester comme Rembrandt, et toujours accepté pour tel, est un Salomon Koninck, au jugement de M. Waagen, qui semble n'avoir point tort. Il y a sans doute bien d'autres Salomon qui passent pour des Rembrandt !

[2] M. Ruhl, à Cologne, possède un *Jésus chassant les marchands du Temple*, où il croit avoir vu la signature de Philip Koninck ; si elle y est, elle est fausse, car le tableau est de Salomon, et même excellent, avec ses quinze à vingt figurines mouvementées et expressives comme dans une composition de Rembrandt.

(nº 163), inscrits comme Philip *de Koning* au musée de Rotterdam.

La vieille femme est de grandeur naturelle, en buste, de profil à droite, coiffée d'une cornette blanche. Superbe peinture — autrefois! car toutes les parties ombreuses sont entièrement restaurées ; il ne reste de l'original que la pleine pâte dans les clairs, et ces lumières rappellent beaucoup Rembrandt.

Le Vieillard, à mi-corps et de petite proportion, est vu presque de face, le coude appuyé sur une table ; fond neutre. Bonne touche et bonne couleur.

Les deux paysages de Philip sont excellents, surtout le plus petit (nº 162), avec des premiers plans très-rembranesques et un ciel d'un gris fin et profond. On peut connaître le maître d'après cette peinture. L'autre paysage, assez grand, *Vue du Rhin*, a été aussi de belle qualité, mais il est alourdi par des restaurations. — Ni l'un ni l'autre ne sont signés [1].

Nicolaas Maes.— Son portrait de jeune garçon, au musée de Rotterdam, est curieux, nous l'avons déjà dit, en ce qu'il sert de jalon important dans son œuvre, qu'il dénote une transition de manière

[1] Pour plus d'informations sur Philip Koninck, nous renvoyons à *Trésors d'art exposés à Manchester*, p. 253, à *Musées de la Hollande*, I, p. 221, à *Galerie d'Arenberg*, p. 22, à *Galerie Suermondt*, p. 37.

et aide ainsi à comprendre et à expliquer comment le grand peintre de la *Laitière* et de quelques autres tableaux primitifs est tombé jusqu'à ses portraits de pacotille, souvent mous et vulgaires.

Sauf des études d'après nature, particulièrement dans l'atelier de Rembrandt, comme l'adorable fillette à sa fenêtre, du musée d'Amsterdam, Maes n'avait guère fait jusque-là que des figures de petite proportion, arrangées en tableaux d'intérieur. Le jeune garçon du musée de Rotterdam est de grandeur naturelle, à mi-corps, debout près d'une balustrade sur laquelle est perché un perroquet. Il a les cheveux bruns, un beau costume gris à raies blanches, des nœuds de rubans rouges et blancs à la ceinture. De la main gauche il tient ses gants rouges; de la droite il présente au perroquet une branche de cerises. Sa tête se dessine sur un rideau rouge à droite. C'est trop de rouge pour jouer avec des blancs et des gris. Au-dessous du rideau, un fond de ciel sombre.

Nous en sommes venus aux portraits *composés*, avec balustrades, rideaux, échappées de soleil couchant, avec des accessoires et des prétextes à combinaisons décoratives. De la simplicité rembranesque, nous allons aux recherches élégantes de van Dyck, à la somptuosité emphatique des Flamands. Est-ce que Maes avait déjà été à Anvers dès cette époque? 1660, c'est la date inscrite à la suite de la signature N : MAES, toujours en grandes capitales, laquelle se

métamorphosera bientôt en lettres ordinaires, avec l'N du prénom rattaché en monogramme à l'M du nom.

Comme exécution, ce portrait, d'ailleurs habile et vigoureux, laisse déjà prévoir les imperfections caractéristiques de la manière postérieure. Le peintre a perdu l'onctuosité harmonieuse de sa couleur, la transparence de ses ombres, sa limpidité dans les tons clairs. Dans les lumières il est sec, dans les demi-teintes il est lourd. La fureur du contraste l'égare. Il exagère ses rouges et ses blancs, presque sans notes intermédiaires, si bien que la tête semble pierreuse sur ces fonds poussés à outrance. Ces blancs et ces rouges, considérés isolément, sont encore d'une rare qualité, comme Maes savait les faire dans sa période originelle, sous un reflet de la couleur de Rembrandt; mais bientôt ses rouges deviendront violets et ses blancs se pervertiront avec du jaune ou du bleu. Sa décadence future est déjà devinable en ce portrait, aussi bien comme couleur que comme composition.

Nicolaas Maes n'avait pourtant que trente-cinq ans en 1660. Un autre peintre va succéder au premier. Le Maes rembranesque ne compte, comme Govert Flinck, qu'une dizaine d'années, — de 1650 à 1660.

Jurriaan Ovens. — Il n'est guère connu comme élève de Rembrandt, peut-être parce qu'il a travaillé surtout hors de la Hollande. La célèbre collection du

comte d'Arundel, vendue en 1684, contenait dix-huit de ses tableaux : est-ce qu'il aurait habité l'Angleterre? l'ancienne galerie de Salzdahlum, dix (où sont-ils? le musée de Brunswick n'en a plus qu'un), qui provenaient sans doute du duché de Holstein, où il a passé, dit-on, les dernières années de sa vie.

Il était né en 1620, et ce doit être vers 1640 qu'il aurait fréquenté l'atelier de Rembrandt. Sa manière n'est pas d'ailleurs très-rapprochée de celle du maître. Praticien habile sans doute, il ne semble pas vivement impressionné par la nature et il n'en traduit que les accents vulgaires. Un des bons portraits que nous connaissions de lui est un portrait d'homme à mi-corps, signé *J. Ovens*, dans la collection Blokhuyzen à Rotterdam.

Les deux portraits du musée, homme et femme, de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, sont bien peints, mais sans attrait particulier. Ça ressemble un peu à tous les portraitistes du temps, et aux meilleurs, à Jacob van Loo, à van den Tempel, à van der Helst; mais cependant, puisqu'il y manque l'originalité, on aimerait, du moins, à y retrouver quelque signe éclatant de l'école à laquelle Ovens est censé tenir.

Leonard Bramer. — Imitateur, et non pas probablement disciple de van Rijn qui était plus jeune que lui, il n'en a saisi que des apparences, — des *ficelles,* on dirait en terme d'atelier, — pour tortiller ses personnages et ses compositions. Au musée de Dresde,

sa *Reine de Saba*, le *Salomon dans le temple*, le *Christ insulté dans le prétoire*, sont tapotés et minces de style. Sa *Descente de croix*, au musée de Rotterdam, n'est qu'un pastiche tourmenté et trop noir. Sauf un grand *Siméon dans le temple*, au musée de Brunswick, ses tableaux sont toujours en petites figures : deux autres au même musée, les trois de Dresde, deux allégories, signées, au musée de Vienne, une *Hécube* et un *Abraham*, au musée de Madrid, etc.

Quand Rembrandt composait en figurines ses drames de la Passion, tels que ceux qu'il a peints pour Frédéric-Henri (musée de Munich), elles avaient la grandeur et la tournure de personnages vivants et terribles. Chez Bramer, ce sont des marionnettes agitées convulsivement par un moteur externe.

Un second tableau de lui cherche encore à calquer Rembrandt dans ce sujet affectionné du maître : vieux Philosophe lisant ou méditant. Le petit sorcier de Bramer est assis devant un livre, dans un intérieur sombre. La touche en est vive et assez spirituelle, mais trop accusée; le clair-obscur assez savant.

Van den Eeckhout.—Le catalogue lui attribue un portrait d'enfant, de grandeur naturelle, en buste, presque de profil, blafard et jaunâtre, faible de modelé. Peinture fatiguée, éteinte, qui rappellerait peut-être Aart de Gelder, autant que Gerbrand van den Eeckhout.

Gerard Dov et ses continuateurs. — Passons à la petite école bâtarde, issue de la première manière de Rembrandt, et qui lui ressemble si peu, et qui aboutit à être précisément son antithèse.

Il se trouve que le Gerard Dov du musée de Rotterdam est d'une facture assez large, de cette qualité que nous avons signalée dans un tableau du musée d'Amsterdam, où Gerard Dov a illustré de figurines un paysage de Berchem. On estime davantage, bien à tort, son style maigre et ses ouvrages qu'il faut examiner à la loupe.

La jeune *Dentelière* de Rotterdam, vue presque jusqu'aux pieds, est assise sur une chaise, de trois quarts à droite, son métier à dentelle sur ses genoux. Gentille cornette sur la tête, modeste guimpe au cou, manches jaunes, jupon rosâtre. Point d'accessoires; un fond gris uni, très-fin de ton, ainsi que les couleurs du costume. Les petites mains qui travaillent et la tête sont bien modelées, d'un pinceau froid, mais pas trop pointu. Sur le métier à dentelle est la signature : GDOV, le nom, en petites capitales, accolé, comme d'ordinaire, au G, grande capitale, du prénom. Quoique ce tableau soit un peu frotté, c'est assurément un des petits trésors de la galerie.

Nous avons aussi un portrait de Gerard par un de ses imitateurs, Dominicus *van Tol,* œuvre notable pour ce petit peintre : Gerard, tout jeune, moustache naissante, longs cheveux blond-châtain, est accoudé à une fenêtre qui forme une espèce de niche ou d'en-

cadrement, selon les habitudes de cette école. Sa main est posée sur une tête de mort. Il porte un chapeau noir et un costume violet. Tourné de trois quarts à droite, il se dessine sur un ample rideau vert bleuté, qui pend dans l'intérieur de la niche, masque le fond et laisse seulement apercevoir, par une ouverture, au delà de quelques degrés, l'intérieur d'un atelier vide. Sous l'appui de la fenêtre, un bas relief d'enfants jouant avec des chèvres.

Il se pourrait que l'original de ce portrait fût de Gerard lui-même, et je crois me rappeler qu'il est gravé comme tel : van Tol n'a pas dû connaître le Gerard de vingt ans. Mais, simplement à titre de reproduction, cette jolie petite image est encore intéressante, puisqu'elle représente un célèbre artiste.

Deux autres van Tol se font pendants : un Vieillard qui allume sa pipe dans un réchaud, et une Vieille femme qui achète un hareng ; tous deux également encadrés dans une niche fenestrale ; pastiches assez heureux de Gerard Dov, quoique froids et mesquins.

A Frans *van Mieris* le vieux est attribué un mauvais petit tableau qu'on doit restituer à son fils Willem : Vieillard faisant des mines à une jeune femme vêtue de satin.

De la secte de Gerard Dov, viennent encore Godfried *Schalcken*, un portrait d'homme et un *Moine* en prière ; — Matthijs *Neveu*, un Bonhomme avec sa pipe, assis près d'une table ; — Karel *de Moor*, une grande *Fuite en Égypte* et une *Offrande* ; — B. *Mat-*

ton, un *Ermite*. — Tout cela est bête et commun.

Arie de Vois tient aussi, indirectement, à cette école, mais parfois, du moins, il se rappelle les enseignements de van den Tempel, qui fut un de ses maîtres. Son petit portrait d'homme vaut à peu près ceux du vieux Mieris, qui avait aussi étudié chez van den Tempel, et il se rapproche presque de Metsu. L'homme, de trois quarts à gauche, tête nue, cheveux bruns, séparés sur le front et tombant sur les épaules, cravate blanche négligemment nouée au cou, pourpoint brun à larges manches, est d'une physionomie très-éveillée et très-fine. Signé, sur le fond gris neutre : *ADVois*, les trois grandes lettres en monogramme.

Pieter Lastman. — Après les disciples de Rembrandt, un de ses maîtres, Lastman, qui subit, lui aussi, l'influence de son ancien élève, quant à l'eau-forte, sinon quant à la peinture. Son eau-forte de *Juda et Thamar* dans un paysage (Bartsch 74), signée de son monogramme PL (le P sur le jambage vertical de l'L), n'est-elle pas tout à fait rembranesque comme style, comme maniement de la pointe et comme effet?

Vraiment ce fut la conversion la plus étonnante, opérée par la magie de Rembrandt, que celle de ce pur académiste, formé chez les Romains et les Bolonais. Lastman avait deviné le style de l'école de David deux siècles à l'avance. Il fut moins le précurseur

de Rembrandt que de Guérin. Rembrandt ne trouva rien à prendre de lui, si ce n'est peut-être une certaine initiation à la dégradation des ombres. Il avait cependant quelques peintures de Lastman dans sa collection inventoriée en 1656.

Lastman a été le maître de Rembrandt, comme Guérin a été le maître de Géricault et d'Eugène Delacroix.

On rencontre assez souvent des tableaux de Lastman dans les Catalogues de Hoet à des ventes de 1693, 1695, etc., où ils ne se vendaient pas cher, quoique la peinture prétentieuse fût alors en faveur, mais Lastman était trop sévère pour les adorateurs du chevalier van der Werff. Aujourd'hui ses œuvres ont presque disparu et, parmi les musées de l'Europe, il n'y a guère que Berlin et Brunswick qui en possèdent : Berlin, deux, de petite proportion, et signées du monogramme : le *Baptême du Maure*, daté 1608, et le *Repos de la Sainte Famille* durant sa fuite en Égypte ; — Brunswick, trois, provenant de l'ancienne galerie de Salzthal : un *Massacre des Innocents*, *Ulysse et Nausicaa*, daté 1609, avec le monogramme, et *David dans le temple*, signé : *Pietro Lastman* 1613. Que ce *Pietro* va bien au maître de Rembrandt! — Dans la collection Moltke à Copenhague, on trouve encore un *Tobie*, signé et daté 1618.

Sur les quatre musées hollandais, le musée de Rotterdam est le seul qui ait sauvé un Lastman : Composition historique de trois figures. Froide imi-

tation des Italiens, comme ses autres tableaux de Berlin et de Brunswick.

Dans les collections particulières de la Hollande, aucun Lastman dont j'aie souvenir.

Les précurseurs. — Pendant que Lastman et bien d'autres, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, allaient encore étudier l'art en Italie, il s'était déjà formé en Hollande un art indigène, par la vertu de la révolution qui avait donné au pays la liberté.

La pléiade de ces précurseurs de la grande école qui illustre le milieu du dix-septième siècle est remarquable au musée de Rotterdam : Mierevelt, Moreelse, van Ravestein, Frans Hals, et aussi Gerard Honthorst, et aussi un excellent artiste que nous n'avons pas eu encore occasion d'étudier, car il n'a point de tableaux dans les autres musées hollandais, sauf un sujet satirique, très-mal placé au musée d'Amsterdam, — Esaias van de Velde, oncle d'Adriaan et de Willem le jeune.

Mierevelt est l'auteur d'un beau portrait du chevalier Albert Joachimi, ambassadeur en Angleterre, — et d'un portrait d'homme avec les armoiries de la famille Heeckeren; — on lui attribue aussi un Philippe de Nassau, dont l'authenticité n'est pas incontestable.

Mais je ne connais pas de galerie où l'on puisse

mieux qu'à Rotterdam apprécier Moreelse : il y est au grand complet, sept portraits, dont un en pied, trois sujets religieux et deux Bergères.

Le portrait en pied, donné récemment au musée par M. Ebeling, représente J. P. Coen, gouverneur général des Indes hollandaises, le fondateur de Batavia. Debout, de grandeur naturelle, fièrement tourné, avec le superbe costume du temps. Large exécution, ferme et sobre. C'est de la force des grands maîtres dans le portrait : plus grave que van Dyck, mâle comme le Caravaggio. Un chef-d'œuvre de ce peintre secondaire sans doute, mais qui avait été à la bonne école de Mierevelt, et qui vivait à une époque de vrais hommes, — de grands hommes dont le caractère se traduisait dans leur désinvolture et leur physionomie, — et qui était lui-même un homme assez considérable dans sa ville d'Utrecht, comme membre du conseil civique. Peintre, magistrat municipal, il fut encore architecte, et une des portes d'Utrecht a été construite d'après ses dessins. Peut-être même a-t-il été graveur? — Point de signature sur ce beau portrait de Coen.

Jan van Olden Barnevelt est là aussi en buste. De sa femme, Maria d'Utrecht, Moreelse a fait également un portrait, daté 1615 et conservé au musée d'Amsterdam. Un portrait de guerrier, — un Jeune homme devant une table à tapis turc, sur laquelle est un livre, sont encore de sa bonne facture. Puis un excellent portrait de femme, une plume à la

main, et deux portraits de jeunes femmes. Puis deux *Saintes Familles*, dont une au centre d'un médaillon entouré d'une guirlande de fruits peints par Adriaen van Utrecht, et une *Madone* avec l'enfant Jésus. Enfin, les *Bergères* qu'affectionnait Moreelse. Une de ces fraîches campagnardes est coiffée d'un chapeau de paille, couronné de fleurs; l'autre, en petit, tient à la main une branche de rosier.

Nous n'avons encore rencontré Jan VAN RAVESTEIN qu'au musée d'Amsterdam, — deux portraits ordinaires; il n'a rien au musée de La Haye ni au musée van der Hoop. Il n'est pas moins rare dans les musées de l'Europe. Rien au Louvre, et son nom ne paraît même pas dans tout le cours du catalogue; rien à Madrid ni en Italie; rien au musée de Vienne. A Munich, deux portraits; à Gotha, un buste d'homme; à Berlin, un beau portrait d'homme; à la galerie royale de Christianborg (Copenhague), un portrait de jeune homme. Mais, à Brunswick, il a un chef-d'œuvre : *Famille hollandaise*, de dix personnes, le père, la mère, trois fils et cinq filles, de grandeur naturelle et jusqu'aux genoux; la toile a plus de 7 pieds de large sur 5 de haut. Cela va de pair avec les meilleures peintures et se tiendrait ferme à côté de Hals et même de Rembrandt.

Arnold, fils et élève de Jan, a aussi deux bons portraits au musée de Cassel.

Plusieurs fois nous avons mentionné les superbes

compositions de Jan à l'hôtel de ville de La Haye. Là, en effet, on le voit dans toute sa puissance sévère et magistrale. Là, c'est le peintre civique, expression de la Hollande nouvellement régénérée après son affranchissement.

Frans Hals, qui aimait le mouvement et l'éclat des armes, excella surtout à représenter les arquebusiers avec leurs écharpes multicolores, leurs chapeaux empanachés, leurs étendards flottants. Jan van Ravestein est le traducteur des assemblées municipales, où de graves citoyens, tout en noir, assis autour d'une table, règlent tranquillement les affaires du pays.

Il a fait aussi cependant, et avec une égale supériorité, des compagnies de la garde bourgeoise. A La Haye même, sur ses quatre grands tableaux de l'hôtel de ville, deux représentent des arquebusiers : l'un, six officiers de la compagnie du drapeau blanc; chaque compagnie avait ses couleurs; — l'autre, vingt-cinq arquebusiers, y compris les chefs; il est signé : *I V Ravestein*, les trois capitales accolées en monogramme, et daté 1610 [1]. L'un et l'autre viennent du Tir nommé le *Nouveau Doele*.

Le troisième tableau — le grand chef-d'œuvre — 15 à 20 pieds de large sur 8 de haut — représente

[1] Immerzeel donne la date 1616. Nous avons lu 1610. Y aurait-il un trait prolongé au-dessus du 0 pour faire un 6? C'est à vérifier.

vingt-six membres du *Magistrat* de la ville (conseil municipal), assis à la table de délibération. Ils portent le rigide et noble costume du seizième siècle, dont la mode continuait encore au commencement du dix-septième (le tableau est de 1618) : chapeaux noirs à haute forme et à bord assez étroit, fraises empesées et droites, avec broderies et dentelures, des pourpoints noirs.

Il faut dire son sentiment : Dans cette peinture, Ravestein est plus fort que van der Helst, dont l'hôtel de ville de La Haye possède aussi une œuvre capitale et très-belle, avec seize personnages en pied.

Le quatrième Ravestein est encore une assemblée du Conseil de ville : quinze hommes, à mi-corps, autour d'une table à tapis vert et se dessinant sur un fond vert, avec leurs vêtements noirs et leurs grands chapeaux. L'harmonie de ces noirs et de ces verts, les seules couleurs du tableau, sauf les tons de chair, est surprenante. Le coloriste s'est tourmenté de son effet, peut-être en songeant au jeune peintre d'Amsterdam qui venait de se révéler dans la *Leçon d'anatomie*, et qui menaçait d'effacer les vieux maîtres illustres. Rembrandt faisait déjà du bruit en 1636, date inscrite à la suite d'une signature en toutes lettres : *Joannes V* (ou *A ?*) *Ravesteijn*. Aurait-il aussi influencé Ravestein, comme il a certainement influencé Frans Hals?

Jan van Ravestein commençait à être vieux en

1636, — cinquante-quatre ans, — mais cependant il a vécu longtemps encore, et sa signature se rencontre au bas d'une pièce de 1655, où les *kunstschilders* (peintres d'art) et autres artistes demandent à la Régence de la ville (*Stadregering*) leur séparation d'avec les *kladschilders* (peintres *barbouilleurs*), admis avec eux jusque-là dans la gilde de Saint-Luc. Il paraît que Ravestein mourut peu après, en 1657, à ce qu'on dit.

Le musée de Rotterdam possède deux portraits de lui : un buste d'homme avec une chaîne d'or au cou, et un autre buste d'homme avec un ample col à guipures. Ils pourraient figurer partout, entre des van Dyck et des Tintoret, comme une sorte de milieu entre ces deux maîtres si différents.

Le catalogue attribue aussi à Jan van Ravestein un Intérieur, avec une femme et un jeune garçon près d'un berceau, et un homme qui fume sa pipe contre la cheminée. Je m'étonne de n'avoir aucun souvenir de ce tableau, dont le sujet est singulier pour l'auteur, et qui mériterait d'être étudié. On peut d'ailleurs s'en fier généralement à M. Lamme, aussi consciencieux qu'il est éclairé.

Quel bijou que le petit Frans Hals ! Ce hardi brosseur de larges compositions patriotiques, comme celles des hôtels de ville d'Amsterdam et de Haarlem, ou de vaillants portraits en pied, comme celui du musée de Brunswick, peinture étrange et gran-

diose, comparable aux chefs-d'œuvre de Rembrandt, de Velazquez et de Titien, — cet artiste fougueux, qui couvrait en un jour une toile immense, le voici portraitiste en miniature! Il lui prenait parfois de ces fantaisies,—bien heureuses! A la galerie van Brienen d'Amsterdam, on admire un petit portrait dans lequel Frans Hals a réalisé ce phénomène, assez familier à la sculpture antique et à certains maîtres de la Renaissance, de faire paraître plus grandes que nature des figurines d'une proportion réduite. C'est le contraire du résultat de Gerard Dov et des artistes trop *finisseurs*.

Ici, à Rotterdam, Frans Hals a renfermé son homme dans un médaillon ovale, haut de 22 centimètres; le buste seulement, mais avec une main. C'est l'historien Pieter Bor Christiaanszoon (fils de Christiaan) à l'âge de soixante-quinze ans : *Ætatis* 75, A° 1634, inscription qu'on lit à droite sur un fond gris-clair. Sa moustache et sa barbiche sont toutes blanches; sur sa tête chauve une petite calotte noire; costume de soie noire ouvragée et large fraise. La main, en pleine lumière, tient une plume. Physionomie vive et expressive. Tout cela est d'une adresse, d'une science, d'une liberté, d'un esprit! Adriaan Brouwer a attrapé cela de son maître, à peu près, et c'est de lui que Téniers avait appris sa touche si vantée. Mais que Téniers est mince, comparé à Brouwer, moins solide lui-même que Frans Hals! Chose imprévue! ce petit portrait fait penser à Watteau, le délicieux peintre,

si subtil dans sa pratique, si spirituellement juste dans ses accents lumineux, le plus vraiment peintre de toute l'école française.

Gerard Honthorst est plus connu par sa manière italienne et ses effets de nuit que par sa manière hollandaise. Il est pourtant bien préférable dans sa première période, quand il cherche sincèrement la nature, au lieu de pasticher les Italiens et d'ambitionner des effets baroques.

On ne saurait dire à quelle date il passa en Italie. Est-ce avant ou après la visite que Rubens lui fit à Utrecht, en 1627, comme à un des maîtres importants de la Hollande? Je croirais bien que ce fut un peu plus tard. Le *Concert*, du Louvre (nº 216), daté 1624, tient encore au style de son pays. Dans cette peinture, comme dans la *Femme jouant du luth* (nº 220, même musée), datée 1614, comme dans le *Joyeux Musicien* du musée d'Amsterdam (nº 149), il ressemble beaucoup à Moreelse, en tant que couleur et expression, même aussi un peu à Frans Hals. Il s'inspire des Bergères de l'un, des Chanteurs de l'autre. Il est épanoui, naïf, éclatant de vie. Ca vaut mieux que le *Pilate* (nº 215 du Louvre) avec son faux effet de lumière.

Un tableau qui caractérise supérieurement sa manière hollandaise[1] est le nº 135 du musée de Rotter-

[1] On en voit aussi des échantillons au musée de Brunswick,

dam : nous l'intitulerons le *Tête-à-tête;* composition dans le genre de celles que Terburg, Metsu, Pieter de Hooch peignirent en petit,—mais avec des figures de grandeur naturelle, coupées aux genoux. 3 pieds de large sur 3 pieds et demi de haut.

Deux personnages seulement: un gentilhomme en costume militaire et sa maîtresse. Il est assis, de face, le bras gauche accoudé à une table couverte d'un tapis vert sur laquelle sont des fruits, un beau vase en métal, et son sabre. Il a un pourpoint en chamois gris-glacé, un col rabattu à riches guipures, des hauts-de-chausses rouges et des bottes molles. Il s'est mis à l'aise, jambes écartées, chemise entr'ouverte sur la poitrine, la main droite appuyée sur sa cuisse; de l'autre main il tient une coupe pleine, et il lève sa tête un peu fatiguée et ses yeux tendres vers la jeune femme debout, qui s'appuie sur son épaule et se penche en lui présentant une pipe. Elle aussi n'est pas très-soigneusement *ficelée :* le corsage est desserré, la gorge mi-nue. Qu'elle est gentille avec son bonnet blanc et sa pèlerine blanche! Pardonnons-leur tout ce sans-façon, puisqu'ils s'aiment.

qui possède six tableaux de Gerard Honthorst, et au musée de Dresde, qui en a quatre; un cinquième tableau que le catalogue de Dresde attribue encore à Gerard Honthorst et qui précédemment avait été attribué à Rembrandt, puis à Ferdinand Bol, *la Fille du Pharaon trouvant le petit Moïse,* est de Pieter de Grebber et porte même le monogramme de ce maître.

Je ne sais pas si le tableau a une signature et une date, mais il doit être antérieur à l'émigration de Gerard. C'est franc de tournure et d'exécution, très-correct de dessin, fort et simple dans la couleur. C'est peint par larges plans, comme peignait Frans Hals, mais sans emportement. Plus tard, Govert Flinck, dans ses figures d'arquebusiers, aura quelquefois de l'analogie avec ce style primitif de Honthorst.

Une autre peinture de Honthorst : *Guerrier* assis devant une table et allumant sa pipe à une lampe, est de la période italienne et rappelle un peu le Caravaggio. — Un petit portrait d'homme à barbe grise porte le monogramme GH accolés, et une date 164 ., le dernier chiffre illisible.

Mais il faut encore voir Gerard Honthorst dans un superbe portrait d'homme à mi-corps, de trois quarts à droite, une main sur la hanche, l'autre, tenant des gants, appuyée en avant sur une table. Pourpoint noir, fraise à larges tuyaux. La tête, à cheveux courts et à barbe rousse, est énergiquement accentuée, dans un type qui rappelle les rudes traits de Michel-Ange. On dirait un de ces fiers portraits qu'Antonie Mor sculptait sur la toile.

Honthorst est rarement de cette force-là. On le trouve froid, vide, assez vulgaire, dans ses nombreux portraits [1] au Pavillon du bois à La Haye, et dans

[1] Gerard Honthorst a fait aussi un grand nombre de portraits et de compositions de toute sorte en Angleterre, où il

ses compositions à la Salle d'Orange. Peut-être plusieurs de ces portraits sont-ils de Willem et non de Gerard ; les deux frères ont beaucoup peint en collaboration.

Le musée de Rotterdam possède aussi un grand portrait en pied, par ce *Willem :* Maria, femme de Guillaume II, prince d'Orange, debout, de trois quarts à droite, sur un balcon, en robe jaune à queue. Les mains sont très-belles. La figure se dessine sur un fond de ciel.

La nombreuse famille des van de Velde est probablement originaire de Haarlem, et, suivant van Eynden, Esaias VAN DE VELDE était — probablement — fils d'un célèbre maître d'écriture, cité par Schrevelius dans son *Harlemias*. Cela expliquerait comment Willem van de Velde le vieux, — frère d'Esaias, toujours *probablement*, — étant fils de calligraphe, dessinait de préférence à la plume avec une facilité et une habilité si merveilleuses. Willem le vieux cependant était né à Leyde, à ce qu'on dit, Esaias aussi, et même aussi le troisième frère Jan. D'après Walpole, il y avait encore un quatrième frère, *Cornelius* van de Velde, peintre de marines comme les Willem père et fils, et qui fut employé en Angleterre par Charles II.

resta longtemps et où il fut le peintre attitré de la reine de Bohême, fille de Jacques Ier.

La date supposée de la naissance d'Esaias est 1597; mais peut-être est-il né plus tôt, car une de ses eaux-fortes est datée, je crois, de 1614[1]. Il est vrai qu'il a pu graver à l'âge de dix-sept ans, puisque son neveu Adriaan a bien gravé à l'âge de quatorze ans[2]. Ce qui est sûr, c'est que son talent était tout formé avant 1620.

J'ai sous les yeux un paysage d'hiver, peint sur un disque de bois, de 18 centimètres, et signé E. V. VELDE 1619. Ce petit chef-d'œuvre, appartenant à mon ami M. Charles De Brou, contient une centaine de figurines, la plupart microscopiques, dispersées sur la glace d'une rivière, patineurs et promeneurs. Il a beaucoup d'analogie avec les deux petits tableaux d'Adriaan van der Venne dans la galerie Suermondt, et aussi avec les deux petits van Goijen de la même galerie. Les van der Venne sont de 1614, les van Goijen de 1620. Voilà, pour la peinture dite de genre et pour le paysage, les précurseurs, les véritables initiateurs de la spirituelle et charmante école qui brilla au milieu du dix-septième siècle.

Les tableaux d'Esaias van de Velde sont devenus très-rares, quoiqu'il en ait passé un certain nombre dans les ventes hollandaises dont Hoet et Terwesten ont publié les catalogues. On n'en citerait pas une

[1] Huber et Rost ne citent que quatre de ses eaux-fortes, non datées, paysages, dont deux portent les initiales EVV.

[2] Voir la note à la p. 91.

demi-douzaine dans tous les musées de l'Europe : à Brunswick, un *Combat de cavaliers*, signé *E. Velde*, et provenant de l'ancienne galerie de Salzthalum [1] ; — à Vienne, un *Combat de cavalerie*, sans signature ; — dans la galerie Moltke, à Copenhague, un paysage signé et daté 1620. Nous en avons vu quelques autres encore dans des collections particulières : grand hasard ! Aussi le maître, presque inconnu, ne compte-t-il guère dans l'école hollandaise, bien qu'il soit un artiste extrêmement distingué, non-seulement comme inventeur mais aussi comme fin coloriste, comme dessinateur très-élégant, d'une touche adroite et sûre.

Le musée de Rotterdam a deux tableaux de lui :

Un *Incendie de village*, la nuit, avec quantité de figurines à pied et à cheval, signé E v VELDE, 1623. Van der Poel, dont on ne sait point les origines, sort un peu de là sans doute ; du moins, ses Incendies nocturnes, qu'il a si souvent répétés, sont une imitation *flagrante* de ce tableau d'Esaias, qui d'ailleurs a beaucoup souffert et semble tapoté par des restaurations.

Un *Cavalier* sur cheval qui se cabre. Ce gentilhomme en costume espagnol, chapeau à grandes ailes, manteau gris, hautes bottes molles, est vu de

[1] Le catalogue de Satzthalum, par Eberlein, enregistre un second Esaias qui ne se retrouve plus à Brunswick : Paysage, avec une forêt où des voleurs attaquent un *carosse* (*sic*).

dos, un peu tourné à droite, faisant une claire silhouette sur un fond de ciel argentin, dans les tons de Velazquez et de van Dyck, avec un horizon perdu et rectiligne. Les terrains du premier plan, que foulent les pieds solides du beau cheval couleur chamois, sont largement et sobrement frottés, comme dans une peinture monumentale. C'est ce qui donne tant de grandeur et de relief à cette figure équestre, modelée et mouvementée sur un panneau de 38 centimètres! Elle rappelle beaucoup, par l'élégance de la désinvolture et la liberté magistrale de l'exécution, une adorable étude de van Dyck à Buckingham Palace[1] : trois cavaliers, le même modèle vivement esquissé par devant, par derrière et de côté. Et, comme ce van Dyck ressemble à un Velazquez, voilà décidément notre Esaias en noble camaraderie.

Oui, c'est un très-brave peintre qu'Esaias van de Velde, et, pour renseignement sur lui, nous recommandons ce petit tableau égaré dans l'angle d'une première salle du musée de Rotterdam.

Là aussi, tout auprès, est une *Vue de rivière*, attribuée à Hendrik *van Avercamp*, surnommé *le Muet de Kampen*, autre avant-coureur des *petits* maîtres hollandais, et dont avons nous parlé dans la *Galerie Suermondt*, où l'on voit un de ses bons tableaux; celui du musée de Rotterdam est entiè-

[1] N° 50 du catalogue publié par W. Bürger, dans la *Revue universelle des Arts*, novembre 1858.

rement perdu et dénaturé, — s'il a été de lui jadis.

Esaias van de Velde pourrait bien s'être un peu développé sous l'influence du grand Frans Hals ; si l'on ne peut assurer qu'il ait étudié dans sa jeunesse à Haarlem, du moins il y demeurait en 1626. Il a de Frans Hals beaucoup de qualités : la hardiesse et la vivacité de la touche, la tournure cavalière, même les tons de couleur dans des jaunes verdâtres. Il a transmis cela, en diminutif, aux deux Palamedes, qui continuèrent ses Chocs de cavaliers et ses Pillages de hameaux. Mais il est aussi le générateur d'une succession d'artistes plus renommés. On dit qu'il a été un des maîtres de van Goijen, qui, en effet, lui ressemble beaucoup. Et n'est-ce pas van Goijen qui enfanta Salomon van Ruijsdael ? et Salomon *genuit* Jacob, et Hobbema est le frère de Jacob van Ruijsdael, et tous deux sont les pères d'une foule de paysagistes qui remplissent la fin du dix-septième siècle. — Généalogie glorieuse dont Esaias est le premier chaînon.

Van Goijen devait être à peu près du même âge qu'Esaias, car il est né, presque certainement, en 1596. Peut-être fut-il seulement son compagnon, comme Adriaan van Ostade avec Brouwer. Dès 1620, ils ont beaucoup d'analogies ensemble. En 1630, nous les retrouvons tous deux habitant Leyde, où Esaias mourut en 1648. Van Goijen eut la chance de travailler bien plus longtemps : de 1650 à 1660,

il fait encore d'excellente peinture, plus corsée même que dans ses premiers temps; à son tour il était excité par ceux qu'il avait lancés dans l'art; témoin un vigoureux paysage de la collection Dubus de Gisignies à Bruxelles, daté 1655, et quelques autres tableaux de cette période, dans les collections de Kat et Dupper, à Dordrecht; on les prendrait presque pour des Ruijsdael. En 1664, il peignait une *Vue d'hiver,* animée de figurines par J. Steen, son gendre et signée de leurs deux noms, suivant, van Eynden qui la possédait. C'est seulement en 1666 qu'il mourut, et non pas en 1656, date inscrite par M. Villot dans son catalogue du Louvre, et aussi dans les catalogues de Berlin, de Dresde, de Vienne, même de Rotterdam, même dans l'excellent catalogue d'Amsterdam.

Deux *Vues de rivière,* par van Goijen, au musée de Rotterdam : l'une, assez grande, avec une digue et un village aux plans éloignés, n'a rien de notable; l'autre, 1 pied de haut seulement, est de sa belle manière. L'eau, les bateaux, le ciel, tout s'harmonise dans une gamme simple, mais vigoureuse, qu'on remarque souvent chez les Ruijsdael. Le tableau, signé du monogramme VG. accolés, porte la date 1643 : Salomon était déjà un habile paysagiste, mais Jacob n'était encore qu'un écolier.

Van Goijen signait le plus souvent de ce simple monogramme V G., même les œuvres dont il devait être fier, comme le paysage du musée de Vienne,

peint en collaboration avec Philips Wouwerman. Quand il écrit son nom en toutes lettres, il ne met parfois qu'un seul *i* et point de *j*. Cependant le nº 184 du Louvre serait signé avec un *y*, selon le catalogue, qui doit avoir omis deux points sur son y, pour faire ij. Le vrai nom est d'ailleurs van Goijen, et le peintre a signé ainsi, au musée de Berlin, un beau petit paysage, daté 1636.

Herman *Saftleven*, élève de van Goijen, et Jan *van Bunnik*, d'Utrecht, élève de Saftleven, ont chacun un paysage. Nous les glissons à la suite du maître de Leyde, mais nous réservons pour le paragraphe des Paysagistes son autre descendance, la lignée légitime : Salomon van Ruijsdael et Jacob.

Aalbert Cuijp et ses sectateurs. — Aalbert Cuijp est aussi un maître de la première heure, mais qui cependant trouva dans son père Gerritsz. Cuijp un guide déjà expérimenté. Ce père Gerritsz. Cuijp, assez sauvage comme artiste, avait presque deviné certains côtés de Rembrandt. Avec un pareil précepteur et la passion de la nature, Aalbert fut tout de suite un vrai bon peintre.

A l'exhibition éphémère de Manchester [1], mieux que dans aucun musée du monde, on a pu admirer le *Claude hollandais* dans les grands paysages lu-

[1] *Trésors d'art*, p. 265-272.

mineux de sa troisième manière, expression définitive de son génie. « L'Allemagne et la France réunies, disait alors M. Waagen, n'auraient pas pu rivaliser avec Manchester pour Cuijp. » Aucune galerie ne pourrait rivaliser non plus avec le musée de Rotterdam pour les Cuijp de la première manière. Il y en a onze, de sujets très-différents, quoique de la même époque : trois *Stilleven* (nature morte), un Intérieur d'écurie avec chevaux, une étude de Tête de vache, un paysage, deux portraits d'homme, un Homme dormant, magnifique étude terminée d'après nature, une esquisse de Paysanne avec son enfant et deux moutons, enfin un Coq et une poule, donné tout récemment (1860) par M. J. van der Hoop, et que je n'ai point vu. Tous ces tableaux sont religieusement rassemblés sur le même lambris d'une des petites salles, assez bien éclairée, quoique la lumière venant de droite frappe la peinture à contre-sens.

Les trois *nature morte* sont de haute qualité. — N° 63 : de grosses pêches dans un plat; grappes de raisin; feuilles de vigne et de pêcher dans l'ombre; des cerises en avant, sur le bord de la table. Signé des initiales A. C. — N° 65 : sur une table, des pêches, des raisins, des feuillages. — N° 66 : un lièvre, un coq, des pigeons, un martin-pêcheur, de petits oiseaux, quelques plumes détachées, qui s'envoleraient au vent aussi bien que les « plumes flottantes, » peintes par Melchior de Hondecoeter.

Aalbert Cuijp est certainement le premier des peintres pour représenter les oiseaux morts, les fruits et les objets inanimés. Son chef-d'œuvre en ce genre est sans conteste le grand tableau (5 pieds de large!) avec un homard et des pêches, dans la précieuse collection de M. de Wildt à Amsterdam, collection presque inconnue, où l'on rencontre deux portraits en pied, de grandeur naturelle, par Theodor de Keijser, et des portraits par Rembrandt, Ferdinand Bol, Santwoort, Nicolaas Maes, Anton Palamedes, Aalbert Cuijp, etc., toutes peintures qui sont venues de l'atelier des artistes dans la famille de Wildt et n'ont jamais été *nettoyées*. Il faut remarquer que ce fameux *Homard* est signé aussi des initiales en petites capitales et séparées.

Dans l'*Intérieur d'écurie* sont deux gros chevaux pommelés, tournés à gauche, un chien rouge, un groom et quelques accessoires. Fond sombre. C'étaient ces chevaux d'Aalbert Cuijp qui empêchaient Géricault de dormir! — Toujours les initiales A. C.

La tête de vache est un lambeau d'étude, presque de grandeur naturelle. Largement peint à toute brosse.

Le paysage est intitulé *Vue de rivière*. L'eau coule au pied d'une colline; sur un bout de terrain en avant, deux pâtres et des animaux assez faiblement dessinés. La composition n'est pas heureuse, mais les fonds à gauche sont pleins de lumière. La lumière papillote trop cependant sur les feuillages du premier plan et sur les terrains. On distingue

encore, au bas à droite, un petit c., qui était sans doute précédé de l'A.

La Paysanne en corsage rouge, avec son enfant sur ses genoux, a été léguée au musée par Ary Scheffer, en 1858.

Les deux portraits d'homme, en buste, grandeur naturelle, un peu secs d'exécution, surtout le portrait de vieillard (n° 67), ont beaucoup de caractère.

Mais le tableau curieux, et véritablement rare dans cette intéressante série, c'est l'*Homme qui dort*. Peut-être est-il mort? entre la mort et le sommeil il n'y a guère que la différence de la durée. Il semble que cette étude si profondément sentie ait dû être faite pour conserver le souvenir de quelque vaillant homme qu'on avait perdu. Tout l'arrangement donne plutôt l'idée d'un homme sur son lit de mort que d'un homme endormi. La tête encadrée de longs cheveux châtains, et vue presque de face, mais en raccourci, repose en pleine lumière sur un vaste oreiller qui fait tout le fond, sauf un pan étroit de rideau tombant à droite et un angle sombre à gauche en haut. Les blancs de la chemise dont on aperçoit le col et les épaules, les blancs du drap supérieur, étendu de travers en travers du tableau, se confondent presque avec les blancs de l'oreiller, si bien que la tête est comme détachée au milieu de cette auréole de tons clairs. Une couverture de velours noir, jetée en avant sur le drap, fait seulement

repoussoir et aide à comprendre que l'homme dont on voit le visage, dont on devine le torse sous le drap de lit, est couché horizontalement. C'est déjà un tour d'adresse que cet effet de perspective, d'autant que la toile n'a que 41 centimètres de haut sur 64 de large. Et quel sentiment sérieux dans la tête; et quelle magistrale exécution, large et simple, juste ce qu'il faut, rien de plus; mais l'effet est rendu.

Sur le coin du drap blanc, tout à fait à l'angle du bas à droite, sont encore les initiales A. C.

Nous insistons sur cette forme de la signature, parce que M. Lamme et d'autres amateurs de Rotterdam, qui considèrent Cuijp comme un de leurs concitoyens (Dordrecht est tout voisin de Rotterdam) et qui le connaissent bien, ne sont pas convaincus comme nous que la marque A. C. indique la première époque du maître.

Il est certain d'abord qu'on ne la trouve jamais sur les grands paysages lumineux, tels que ceux qui font l'honneur des collections anglaises, la National Gallery, Buckingham Palace, Bridgewater Gallery, etc., tels que le paysage du Louvre, nº 104, tels que ceux de certaines collections hollandaises, chez MM. Six, van Loon, van Brienen, etc. Tous ces chefs-d'œuvre, — peints à une période assez avancée de la carrière de l'artiste, sans aucun doute, quoiqu'ils ne soient pas datés, — sont signés uniformément : *A. cuijp,* l'*A* du prénom, élancé dans le genre de l'écriture anglaise,—le *c,* de même gran-

deur que les autres lettres du nom, — l'*u*, surmonté d'un accent presque horizontal, — l'*i* et le *j*, rapprochés en *y*, portant chacun son point.

Au contraire, tous les tableaux de *nature morte*, et l'on s'accorde à les croire du commencement, sont signés A. C., quand ils ont une marque. Quelqu'un en a-t-il jamais vu avec le nom en toutes lettres ?

Ensuite, les petits Intérieurs d'écurie, avec chevaux et des fonds sombres, tels que celui de Rotterdam, les petites compositions avec un groupe d'animaux, sans beaucoup de paysage, les Intérieurs d'église, ne sont-ils pas encore de la première période, assez longue si l'on veut, durant laquelle le grand praticien tout formé cherchait cependant les sujets qui conviendraient le mieux à son génie? Eh bien, ils sont aussi, d'habitude, signés des simples initiales.

Assurément, le petit paysage de Rotterdam n'est pas de la belle époque du paysagiste, et c'est pourquoi il n'a que le C. tout court.

Les portraits, en général, appartiennent encore à la période primitive, et voilà que cette superbe tête de dormeur est correctement marquée de l'A. C.

Tenons donc pour très-probable que la signature par les initiales du prénom et du nom est une indication caractéristique de la première manière d'Aalbert Cuijp.

Ce qui semblerait s'opposer à cette classification de

ses œuvres, c'est que dès lors il est aussi habile qu'il le sera plus tard. Sans doute, mais dans un autre genre, avec des tendances différentes et un style autre.

Dans quelques écrits précédents, nous avions déjà noté ces observations, que fortifie l'étude des précieux tableaux de Cuijp, réunis au musée de Rotterdam.

De l'ami de Cuijp, Aart *van der Neer,* un petit *Clair de lune* sur un village, très-fin et très-juste, et un *Incendie nocturne.*

Ce sont probablement ces peintures de van der Neer, outre celles d'Esaias van de Velde, qui décidèrent chez *van der Poel* la passion des Incendies. Ce qu'il a brûlé de villes, de villages et de chaumières est incalculable. Fureur singulière, dans un pays où il y a tant d'eau. Heureusement que le feu prend toujours sur le bord de quelque canal qui peut servir à l'éteindre et qui, du moins, sert au peintre à faire refléter ses flammes. Enregistrons donc un *Incendie* de plus par E. van der Poel ; mais il ne s'agit, cette nuit, que d'une maison rustique.

Abraham *van Borssum,* que nous avons déjà rencontré à la galerie d'Arenberg [1], imitant Aalbert

[1] *Galerie d'Arenberg*, p. 52.

Cuijp, comme il l'a imité dans un excellent tableau d'animaux (cité par Smith) à la galerie van Loon, cherche ici les effets d'Aart van der Neer. Il a cherché quelquefois Rembrandt, et peut-être d'autres maîtres encore! Aussi n'a-t-il point trouvé l'originalité, ni la renommée. C'est pourtant un peintre habile, d'une touche ferme, et vrai coloriste. Son *Clair de lune,* au musée de Rotterdam, avec un village, de l'eau, et quelques personnages, est signé, sans date : *AVBorssum,* les trois capitales accolées comme dans la signature de la galerie d'Arenberg.

Il paraît qu'un P. *van Noort* et un J. B. *Wolfart,* dont on ne sait rien, si ce n'est qu'ils peignaient en Hollande au dix-septième siècle, furent aussi des sectateurs d'Aalbert Cuijp. Van Noort lui ressemble, de loin, dans un tableau assez largement peint, mais usé, représentant un Chat qui contemple des poissons morts. — Wolfart est l'auteur d'un paysage avec animaux, dont il n'y a rien à dire.

Plus d'un siècle après sa mort, Aalbert Cuijp eut encore, dans sa ville même de Dordrecht, un imitateur qui a fait des pastiches presque trompeurs : Jacob *van Strij,* né en 1756, mort en 1815. Le musée de Rotterdam ne pouvait manquer d'avoir un van Strij : paysage montagneux, avec pâtre et troupeau ; effet de soir. Il a même aussi un tableau

de genre, par Abraham van Strij, frère, je crois, de Jacob, et mort seulement en 1825. — Reprenons bien vite la série de nos vrais maîtres du dix-septième siècle!

Les Portraitistes.—Nous avons déjà examiné les portraitistes primitifs, nés vers le temps de la Séparation,— Miereveld, Moreelse, van Ravestein, Frans Hals, — et ceux de la pléiade rembranesque, — Fabritius, Flinck, Victor, Salomon Koninck, Nicolaas Maes, Ovens, Bramer, van den Eeckhout, etc. Voici maintenant une foule d'autres artistes qui peignirent de grands portraits à la même époque que Rembrandt, sans dépendre directement de lui.

Le portrait fut une des principales applications de l'art en Hollande, comme en Allemagne, comme en Angleterre, et en général dans les pays protestants, où l'individualité a son importance reconnue, où l'homme existe par lui-même, aussi bien qu'un pape et un empereur. Dans les pays catholiques, le portrait fut réservé pour les souverains de la terre et du ciel.

L'Italie, si féconde en images ecclésiastiques, n'a point songé à nous transmettre des portraits bien authentiques de Galilée, de Colomb et de ses grands hommes, qui vivaient pourtant à la belle époque de la Renaissance, au temps où le jeune et *divin* Raphaël se préparait à immortaliser la tête de loup du pape Jules II et le miracle mystique de la *Messe de*

Bolsène. Mais l'Allemagne a conservé des centaines de portraits de Luther, un simple hérétique.

Qui a fait en France le portrait de Molière, valet de chambre de Louis XIV? on ne sait trop. Mais la Hollande a conservé quantité de portraits de son poëte populaire, Jacob Cats.

Le peintre du *Banquet des arquebusiers* à l'occasion de la paix de Münster, VAN DER HELST, une des gloires du musée d'Amsterdam, montre aussi maintenant au musée de Rotterdam un de ses chefs-d'œuvre, grand tableau large de 7 pieds, haut de 5, rassemblant les portraits de Rijklof van Goens, gouverneur général des Indes hollandaises, de sa femme Jacobena Bartholomeusz, de leurs deux fils, l'un âgé de quatorze ans, l'autre de douze. Figures de grandeur naturelle, coupées à mi-jambes.

L'homme est debout, de face, coiffé d'un grand chapeau noir par-dessus sa perruque, pourpoint citron, riche baudrier brodé d'or, hauts-de-chausses gris. Il prend la main gauche de sa femme, assise sur une chaise et superbement vêtue de noir, avec une large guimpe blanche. L'autre main de la femme, nonchalamment abandonnée sur le velours noir, est d'une finesse de ton délicieuse. Devant eux, presque de profil, tourné vers la mère, leur plus jeune fils, avec de longs cheveux, un galant costume couleur de perle et un grand chapeau noir. A droite, le fils aîné, son chapeau gris à la main,

présente une lettre. Il porte déjà l'épée, une arme de luxe, toute dorée, pendue au baudrier, enjolivé de nœuds de rubans. Derrière les maîtres, un Javanais, tête nue, debout dans la pénombre, tient le manteau rouge et la longue canne du gouverneur.

Nous sommes à Batavia, il ne faut pas l'oublier. On ne s'en douterait guère à la qualité de la lumière, à la température de l'air, à la couleur de la terre et du ciel. Van der Helst, qui n'est jamais sorti de la Hollande aquatique, brumeuse et froide, n'était pas obligé de connaître la couleur du temps à Java. C'est cependant la rade de Batavia, la plage javanaise et la mer des Indes, qu'on aperçoit là-loin, derrière un premier fond d'architecture avec un gros fût de colonne, quelque terrasse ou péristyle de l'habitation, probablement. Et sur cette mer censée tropicale, on distingue même des navires qui s'en vont transférer au Nord les richesses du Sud.

Cette peinture de premier ordre, signée : *B. van der Helst f.* 1656, a été donnée récemment au musée public, par M. Nottebohm, qui possède lui-même à Rotterdam une riche collection de tableaux modernes : Decamps, Marilhat, Horace Vernet, Ary Scheffer, Gudin, Meissonier, Gallait et Wappers, Achenbach et Lessing, etc. Il a aussi quelques peintures anciennes : un Gerard Honthorst, daté 1624 ; des Hondecoeter ; un Hendrik van Steenwijck le jeune, avec des figures à mi-corps, de grandeur

naturelle, ce qui est curieux, et, ce qui est plus intéressant encore, avec la date 1644. La dernière date constatée sur des œuvres de H. van Steenwijck le jeune, dont on ignore la date de mort en Angleterre, était, jusqu'ici, 1642[1]. Ce Steenwijck aurait donc vécu cinquante-cinq ans, pour le moins.

Il paraît que l'honnête nabab de Batavia paya son portrait 2,000 florins à van der Helst. Si ce n'était guère pour un gouverneur général des Indes, c'était terriblement cher à Amsterdam en ce temps-là. Mais van der Helst avait sur ses rivaux l'avantage d'obtenir de hauts prix de ses œuvres . « C'était, dit M. Scheltema[2], la conséquence naturelle du genre spécial qu'il avait choisi. Il peignit exclusivement des tableaux de portraits (*portret-stukken*) ; ses travaux étaient donc toujours commandés ; ils étaient tout à fait dans le goût des bourgeois les plus notables, et ils se payaient certainement très-cher. Rembrand, au contraire, ne peignait pas seulement des portraits, mais il produisit par le pinceau et le burin toutes sortes de compositions, dont le prix vénal était plus variable et le débit incertain. Il est connu que van der Helst recevait cent ducats d'un portrait jusqu'aux genoux ; les prix que Rembrand pouvait obtenir réellement de ses œuvres étaient insignifiants,

[1] Voir sa notice au catalogue du Louvre.

[2] Notice sur van der Helst, annotée par W. B., dans la *Revue universelle des Arts*, t. V, p. 193.

en comparaison des sommes élevées qu'on y consacre de nos jours[1]. Van der Helst put donc vivre dans l'aisance, et, en mourant, laisser de grands biens à sa femme et à ses enfants, tandis que Rembrand tomba dans l'indigence et dut céder à ses créanciers tout ce qu'il possédait... »

Ce contraste entre van der Helst et Rembrandt, tracé par M. Scheltema, est de l'histoire universelle et perpétuelle. En tout pays et en tout temps, les portraitistes accrédités ont fait fortune ; mais combien de grands artistes inventeurs sont morts dans la misère !

Van der Helst a encore deux autres portraits au musée : un Amiral et un Vieillard, tenant d'une main son chapeau et de l'autre ses gants ; acheté par la direction en 1854.

Pieter Naso, ou Nason, est censé son disciple. Deux pendants, un portrait d'homme et un portrait de femme, de grandeur naturelle, à mi-corps, avec les mains, ne manquent pas de qualités. Les œuvres de ce Nason peu connu ne se retrouvent plus guère; on les attribue probablement à d'autres maîtres. Il y a pourtant de lui, au musée de Berlin, un portrait

[1] « En 1640, un petit tableau de Rembrand, représentant un homme en lunettes, fut vendu 31 florins 10 stuivers... La vente de Rembrand, où il n'y avait pas moins de *quarante* tableaux de lui, n'a produit que 4,964 florins 3 stuivers. » (note de M. Scheltema).

d'homme, signé : *P. Nason f.* 1668, et même un tableau de *nature morte*, pareillement signé, mais sans date. Le catalogue de la collection Moltke, à Copenhague, enregistre aussi deux portraits signés et datés 1648.

Nous avons déjà noté, au musée d'Amsterdam, des portraits par Ludolf de Jong, qu'on dit élève d'Anton Palamedes, de Cornelis Saftleven, et de Jan Bijlert, dont Rotterdam possède un tableau. Mais de Jong n'en est pas moins un sectateur de van der Helst, quoiqu'ils fussent tous deux à peu près du même âge. Il a fait aussi, comme van der Helst, outre des portraits détachés, de grandes compositions avec des arquebusiers, qui, à la vérité, sont encore des portraits. Un de ces tableaux de *Doele*, représentant les officiers du Tir de Rotterdam, et peint pour leur association, est aujourd'hui au musée; les personnages, de grandeur naturelle, sont rassemblés devant l'ancien hôtel de ville; on aperçoit à distance la tour de l'église française. L'exécution en est large et savante; van der Helst lui-même ne faisait pas beaucoup mieux; et cette grande toile de Ludolf de Jong prendrait place, sans dommage, dans la belle série de représentations civiques que les artistes de ce temps-là ont léguée à la Hollande.

A côté de van der Helst se rangent aussi Abraham van den Tempel et Jacob van Loo, portrai-

tistes très-distingués tous les deux, tels qu'on les voit au musée de Rotterdam.

L'homme et la femme, en pendants, par van den Tempel, sont assis et vêtus de noir. Pareillement, l'homme et la femme, de Jacob van Loo, sont assis et en noir, mais les figures sont entières, tandis qu'elles sont coupées aux genoux dans les portraits de van den Tempel. Chez l'un et chez l'autre, les mains sont bellement modelées, les physionomies vivantes, selon leur caractère hollandais. Van Loo, qui aimait le rouge, a rehaussé ses noirs par le contraste de tapis rouges et de grands rideaux rouges. Comme le clair-obscur est bien ménagé et le ton local gras et harmonieux, cet étalage de deux couleurs presque seules a réussi.

Il est étonnant que ce praticien abondant ait pu faire de petits personnages dans les paysages du vieux Wijnants et même du jeune Hobbema, comme on le dit. Pour Hobbema surtout, ça semble impossible : car il doit être né de 1625 à 1630, et il ne se manifeste guère comme grand paysagiste que vers 1660 ; ses œuvres supérieures datent même de 1660 à 1670. Or, Jacob van Loo fut reçu bourgeois d'Amsterdam le 24 janvier 1652, — c'est sa belle époque, — et vers 1660 il passait en France, où, s'étant fait naturaliser, il entra à l'académie de Paris, le 6 janvier 1663. L'académicien français n'est pas revenu faire des bonshommes dans les paysages du Hobbema plus ou moins célèbre, et sans doute il n'en avait

pas fait auparavant, alors que Hobbema commençait sa profession.

Les deux portraits de van Loo, achetés par la direction, en 1852, sont signés : *J. van Loo*, 1653. Ceux de van den Tempel n'ont ni signature, ni date.

Le catalogue du Louvre attribue à Jacob van Loo, outre le portrait de Michel Corneille, une étude de femme presque nue (n° 275), la main droite sur le sein. Nous croirions plutôt cette peinture, très-belle sans doute, de Cesar VAN EVERDINGEN, le frère aîné d'Allart le paysagiste. Il aimait ces femmes nues, à mi-corps, ou en buste, occupées à peigner leur chevelure ou à se mirer. Le ton de chair, un peu pâle, rappelle son coloris mieux que le coloris de van Loo. Les deux maîtres d'ailleurs se ressemblent assez souvent, quoique van Everdingen — aurait-il été en Italie? — tourne parfois au goût ultramontain; van Eynden assure même qu'on a vendu de ses dessins pour des originaux de l'école italienne.

Les grandes œuvres de Cesar van Everdingen sont à Alkmaar, où habitaient les deux frères, et, suivant Houbraken, un troisième frère, Jan, qui aurait peint des *nature morte*. Au Pavillon du bois, à La Haye, dans la salle d'Orange, Cesar a signé aussi des compositions allégoriques.

Le portrait de femme, qu'on lui attribue au musée de Rotterdam, est assez analogue à une autre jeune femme qu'on lui attribue au musée de Bruxelles.

Au lieu d'aller en Italie apprendre leur métier, plusieurs artistes hollandais allèrent le pratiquer en Angleterre dans la première moitié du dix-septième siècle. C'étaient surtout des portraitistes, attirés par la cour.

Un des plus illustres de cette petite bande d'émigrés volontaires est Cornelis JANSON VAN CEULEN. N'était sa longue expatriation, nous l'eussions classé avec les *précurseurs* de l'école hollandaise, car il naquit à la fin du seizième siècle, en 1590, à Amsterdam. Probablement d'origine allemande, — son nom l'indiquerait : *van Ceulen*, de Cologne, — son talent est néanmoins tout hollandais d'abord, puis mêlé de flamand, après qu'il eût peint huit années à côté de van Dyck, à la cour de Charles Ier.

C'est sous le règne de Jacques Ier, en 1618, qu'il passa en Angleterre, et il y demeura jusqu'en 1648. L'exhibition de Manchester [1] offrait dix de ses portraits, plusieurs avec des dates, 1624, 1627, etc. Walpole en cite un daté de 1618, l'année même où le peintre arriva à Londres. Toutes les œuvres de cette période anglaise, représentant les plus hauts personnages, sont restées naturellement dans les familles aristocratiques de l'Angleterre, et l'on n'en trouverait pas une seule sur le continent.

[1] Le catalogue de Manchester l'appelle simplement Jansen (Cornelius); M. Waagen aussi, dans son catalogue de Berlin : « Cornelis Jansens, 1665, » sans plus. Du reste, ses portraits peints en Angleterre sont, d'habitude, signés C. J., seulement.

Mais Janson avait peint avant son départ, et le musée de Dresde, par exemple, possède deux beaux portraits, homme et femme, en pendants, signés : *Cors Janson van Ceulen fec. An.* 1615 [1]. Il a surtout peint beaucoup après son retour. Le musée de Brunswick a de lui deux pendants, homme et femme, signés : *C. J. V. Ceulen fec.* 1655. Rathgeber cite aussi, comme étant à Schwerin, un portrait signé : *C. J. van Keulen*, 1660. Car Janson n'est pas mort en 1656, date indiquée par le catalogue du Louvre, sur la foi de Nagler, et reproduite également dans les catalogues de Dresde et de Brunswick. Il est mort en 1665, non pas à La Haye, mais à Amsterdam.

Le musée de Rotterdam a réuni quatre portraits de Janson van Ceulen. Les trois autres musées publics de la Hollande n'en ont point.

Un portrait d'homme (n° 54) et un portrait de femme (n° 56) sont assez ordinaires ; un portrait de Guillaume II, prince d'Orange, à mi-corps, de grandeur naturelle, est simple et fort ; le quatrième portrait, un Vieillard à barbe et cheveux gris, large fraise molle retombant sur un costume noir, est extrêmement saisissant. Il y a du fantastique dans le

[1] Le catalogue de Dresde suppose que van Ceulen est né à Londres, et, quoiqu'il donne la signature, il écrit le nom par un K ; le catalogue de Brunswick aussi. Les Allemands écrivent d'ailleurs quelquefois Koeln pour Coeln, Cologne. Et il paraîtrait, d'après l'indication de Rathgeber, ci-dessus reproduite, que le peintre lui-même aurait signé parfois : *Keulen*.

caractère de cette tête pâle et éprouvée. Ça ferait un beau pendant à la Vieille femme de Jan Victor, car le Vieillard de van Ceulen rappelle à la fois Rembrandt par l'originalité de l'effet, et van Dyck par la facilité élégante de l'exécution.

Un autre de ces coureurs de fortune en Angleterre, Adriaan Hanneman, est l'auteur d'un portrait de Jan de Witt, daté 1652. Le catalogue inscrit, comme date de naissance du peintre, 1601 ; interversion des deux derniers chiffres, sans doute, au lieu de 1610. Hanneman avait étudié d'abord chez van Ravestein, puis il alla travailler sous Daniel Mijtens, à Londres, s'éprit du style de van Dyck qu'il imita, et, après seize années de résidence en Angleterre, il revint à La Haye, où il mourut, en 1669 suivant M. Lamme, en 1680 suivant le catalogue du musée de Brunswick, qui possède trois tableaux de Hanneman, autrefois à la galerie de Salzthal.

Une grande peinture à portraits, datée 1653, est rangée parmi les *Inconnus* (n° 399). Elle représente cinq *Régents* d'une corporation quelconque, trois assis, deux debout, tous en noir. Figures entières, de grandeur naturelle; la toile a 2 mètres 69 de large, sur 2 mètres 7 de haut. C'est un de ces tableaux, si communs en Hollande, que les gildes faisaient faire pour conserver le souvenir de leurs principaux membres et pour orner leurs établissements. Mais

de qui est cette peinture large et savante, sans être de premier ordre? Elle tient assez de Jacob Backer. M. Lamme la croit de A. Mijtens.

Ce A. Mijtens existe dans quelques biographies, sans qu'on sache précisément son prénom, et sans qu'on le distingue bien nettement des autres Mijtens. Car cette famille, très-nombreuse, est encore de celles qu'il faudrait débrouiller. Les *papiers* écrits jusqu'ici ne peuvent guère y servir. Van Eynden, par exemple, n'est pas clair sur les Daniel, A. et Arnold, Isaak, Jan, les Martinus, et autres Mijtens, s'il y en a [1]. C'est par la constatation des œuvres, comme toujours, qu'on arriverait à reconnaître les individualités. Nous indiquerons sommairement ici ce que nous en savons pour le moment.

Daniel Mijtens le *vieux*, d'abord. Celui-là n'est pas difficile à éclaircir. Ses portraits abondent en Angleterre, et l'exhibition de Manchester en a montré six, dont un signé en or : *Anno* 1624. *D. Mijtens fct.* Daniel était né à La Haye en 1590. Le voilà, dès 1624, hautement patronné en Angleterre. L'année suivante, à l'avénement de Charles I[er] au trône, il fut, par la protection de M. Endymion Porter, nommé peintre du roi. De Charles I[er] et de la famille royale, il a fait quantité de portraits en grand et en

[1] Les Mijtens ne doivent pas être connus en France, car ils n'ont point de tableaux au Louvre, et aucun d'eux n'est même cité dans le catalogue de ce musée.

petit. — Par parenthèse, les petits portraits de Charles Ier et de sa femme, Henriette Marie, avec fonds d'architecture de Hendrik van Steenwijck le jeune, catalogués au musée de Dresde (n°s 265 et 266) comme Gonzales Coques, sont parfaitement de Daniel Mijtens, ainsi que l'ont déjà noté Smith et M. Waagen. — Il trouva aussi le temps d'exécuter de belles copies des sept cartons de Raphaël, que Charles Ier venait de conquérir pour l'Angleterre, et qui sont encore à Hampton Court. Les copies de Mijtens appartiennent aujourd'hui à la duchesse de Dorset.

Lorsque, en 1632, van Dyck arriva triomphant à Londres pour y demeurer, Daniel se crut perdu. Mais bientôt les deux artistes furent bons amis, et l'illustre Flamand fit même le portrait du Hollandais. Cependant, presque tout de suite, en 1633, Daniel quitta l'Angleterre et reparut dans sa ville natale, où, bien longtemps après, il peignit un plafond à l'hôtel de ville, en 1656 suivant Houbraken et Immerzeel, en 1658 suivant Smith.

Puisqu'on appelait ce Mijtens *Daniel le vieux*, il faut donc qu'il y ait eu un Daniel le *jeune*. En effet, un Daniel Mijtens, « célèbre à La Haye en 1667, comme peintre de portraits, » était né dans cette ville en 1636, selon van Gool, et il y mourut en 1688. N'était-il point un fils de notre Daniel le vieux, revenu d'Angleterre en 1633?

Van Dyck a fait aussi le portrait d'Isack Mijtens, gravé, ainsi que celui de Daniel, dans la série des

Portraits d'artistes néerlandais. Puisque van Dyck l'a peint, il existe certainement. Je connais d'ailleurs un portrait signé de lui, au musée de Berlin : *I. Meytens* 1606. Isack doit être un frère aîné de Daniel le bon.

Weijerman cite, comme excellent peintre de portraits, un Martinus Mijtens, « frère et disciple d'Isack, » et inscrit en 1667 sur la liste de la gilde des peintres de La Haye. Cette date, 1667, pourrait bien trahir une confusion avec le Daniel junior de van Gool. — Il y a encore un Martinus II (si toutefois ce n'est pas le même que Martinus I[er]), peintre à la cour de Suède, et un Martinus III, son petit-fils, né en 1695, à Stockholm, peintre de Marie-Thérèse d'Autriche, et mort à Vienne, en 1770, lesquels descendent, dit-on, des Mijtens de La Haye.

Quant au Jan Mijtens, c'est probablement un *mythe*, quoiqu'on trouve ce prénom dans un catalogue de vente, La Haye 1740. Peut-être a-t-on pris l'initiale d'Isack pour l'initiale de *Ian*. Van Eynden se doute de cette méprise, et il rappelle que la même invention a été commise au sujet d'un fabuleux *Thomas* de Keijser, « auteur d'un portrait du poëte Vondel, » et qui n'est autre que Theodor de Keijser, le grand peintre, d'ailleurs si peu connu hors de la Hollande. L'ancien catalogue d'Amsterdam attribuait aussi à ce fantastique « *Johannes* Mijtens, né à Bruxelles en 1642, suivant Immerzeel, » deux portraits, signés en réalité : *AMijtens F : A°* 1668,

l'*A* formé au moyen d'une barre, entre les deux premiers jambages de l'*M;* le nouveau catalogue donne maintenant le fac-simile décisif de ces deux signatures.

Voilà le A. Mijtens à qui M. Lamme attribuerait volontiers les portraits de Régents, du musée de Rotterdam. Houbraken et van Gool ne le mentionnent point. Mais on connaît de lui diverses peintures, d'après lesquelles on suppose qu'il a vécu à La Haye, de 1612 à 1660. Était-il un frère de Daniel le vieux? N'est-il point le père de Daniel le jeune, qui serait ainsi le neveu et non le fils du célèbre peintre de Charles Ier?

Reste un autre A. Mijtens plus ancien : Arnold, qui travaillait en Italie, qui vint « visiter un de ses frères à La Haye, » selon van Mander, et qui mourut à Rome en 1602; il paraît qu'il était né en 1540. Le musée de Cassel possède de lui un « *Jupiter caressant la nymphe Calisto*, » qui prouve, en effet, que l'auteur s'était italianisé. — Mais quel était ce frère qu'Arnold vint visiter à la fin du seizième siècle? N'était-ce point le père de l'autre A. Mijtens? ou bien de notre grand Daniel l'Anglais? Peut-être le père des deux, qui peut-être étaient frères?

Que de *peut-être* et de *probablement*, que de points d'interrogation il faut employer, quand on cherche à éclaircir l'histoire de cette ancienne école hollandaise! pas si ancienne cependant : deux siècles! — Qu'est-ce donc, quand on s'enfonce dans l'his-

toire des maîtres primitifs du quinzième siècle!

Un des critiques français les plus érudits, M. J. Renouvier, dans la *Revue universelle des Arts*, reproche à l'auteur du *Musée d'Amsterdam* de négliger les artistes qui peignaient en Hollande au temps des van Eyck. En conscience, il y a déjà de quoi absorber la vie d'un homme, rien qu'à débrouiller l'école de Rembrandt, le beau ténébreux. Si la peinture des maîtres du dix-septième siècle est lumineuse, leur biographie ne l'est guère. Mais, du moins, on a leurs œuvres pour s'éclairer. Tandis que les œuvres *authentiques* des Aalbert van Ouwater, des Gerard de Saint-Jean et de leurs contemporains, où sont-elles? — Quelques vieux panneaux sur lesquels se disputent nos amis les docteurs allemands.

De tous les maîtres hollandais, antérieurs à la Séparation de 1579, j'avoue que je n'en connais guère qu'une demi-douzaine, et le peu que j'en sais, c'est parce que j'ai vu de leurs peintures incontestables : Dirk Stuerbout, Cornelis Engelbrechtsen, Lucas de Leyde, van Schoorl, Antonie Mor. Ils suffisent pour faire une introduction à l'école de la Hollande affranchie, et c'est cette école-là qui inspire tant d'intérêt, à cause de son caractère nouveau, de son originalité tout exceptionnelle, contrastant avec les antiques écoles plus ou moins catholiques et monarchiques, et même avec les écoles qui lui furent contemporaines dans les autres pays où subsistèrent le despotisme et la superstition.

Il ne reste plus guère à mentionner en portraitistes, au musée de Rotterdam, que les ouvriers de la décadence à la fin du dix-septième siècle, les van der Werff, Adriaan et son frère Pieter, Jurriaan Pool, mari de Rachel Ruijsch, Arnold Boonen, élève de Schalcken; puis, une série de portraits qui n'appartiennent plus à l'art véritable, mais qui rappellent des hommes d'une notoriété quelconque en Hollande, au dix-huitième siècle, au commencement du dix-neuvième, et jusqu'à nos jours.

Le portrait peint par Jurriaan *Pool*, né en 1666, mort en 1745, est celui du père de sa femme, de Frederik Ruijsch, professeur d'anatomie à Amsterdam. — Don de M. Lamme à son musée, en 1858.

Arnold *Boonen*, né en 1669, mort en 1729, a fait, comme ses prédécesseurs, de grands tableaux rassemblant des portraits de directeurs de corporations. Nous en avons déjà cité un (p. 18), qui est conservé au *Leprozenhuis* d'Amsterdam. Ses deux tableaux au musée de Rotterdam sont peu de chose : un petit portrait d'homme, et un *Vieillard occupé à lire*.

Un grand portrait équestre de Guillaume III, le prince d'Orange devenu roi d'Angleterre, est daté 1683, et sans doute signé : Theodor *van de Wuier*.

Jan *Stolker*, 1724-1785, a peint les *Régents de la gilde des marchands de vin* à Rotterdam, et un por-

trait d'homme ; — Jurriaan *Andriessen*, 1742-1819, le portrait de J. Kobell d'Utrecht ; — J. A. *Bauer*, de Harlingen, le portrait du donateur de la collection avec laquelle on a commencé le musée, M. Boymans ; — enfin, Jan Baptist *Scheffer*, le portrait du dessinateur Dirk Langendijk.

J. B. Scheffer, né à Hambourg, mort à Amsterdam en 1809, est, comme on sait en France sans doute, le père de M. Ary Scheffer. Il avait étudié chez Tischbein, et il peignit d'abord de petits tableaux de genre, dont on voit même, au musée de Rotterdam, un exemplaire : *Cuisinière qui prépare des choux*. Il épousa la fille du peintre Arij Lamme, grand-père du directeur actuel du musée. Madame J. B. Scheffer aussi était artiste, et peignait adroitement la miniature. — De M. Ary Scheffer lui-même, il y a au musée de Rotterdam un tableau donné par sa fille, madame Marjolin : *Tête de Faust*, étude.

Parmi les tableaux de peintres *inconnus*, on rencontre encore divers portraits intéressants, du moins par la qualité des personnages qu'ils représentent : Érasme, Louise de Coligny, le roi Charles Ier d'Angleterre et sa femme, Guillaume Ier et Guillaume V, princes d'Orange, etc.

Paulus Potter et ses adhérents. — Le seul Paul Potter du musée a été une belle peinture, très-fati-

guée aujourd'hui, malheureusement. Un bœuf blanc, debout, tourné à droite, se détache en clair sur un ciel sombre. Paulus aimait ces contrastes entre les animaux tranquilles et la nature menaçante, et il y réussissait à merveille. En arrière du bœuf est un simple tronc de saule, bien maigre et bien triste, et le paysage n'est qu'une bande de pâturage plat. Il paraît qu'on a quelquefois désigné ce tableau sous le titre : l'*Amant de la belle Europe!* « O mythologie! s'écrie M. Viardot, dans son analyse du musée de Rotterdam, c'est un *bœuf* qu'on prend pour Jupiter enlevant la fille du roi de Phénicie, la mère de Minos et de Rhadamante! » — Si encore c'était le jeune *Taureau* du musée de La Haye, les amateurs de l'art mythologique n'auraient point à se scandaliser.

Voici bien une autre affaire : une espèce de paysage, représentant une plage avec des pêcheurs, des promeneurs et une voiture attelée de deux chevaux blancs, peinture assez grossière, mais vigoureuse de ton, est signée *P. Potter*, et datée 1662! Serait-elle de Pieter, le père de Paulus? Mais Pieter, né à Enkhuizen en 1587, mourut vers 1642 : on le dit, je n'en sais rien. Peut-être a-t-il vécu longtemps encore après son fils, mort si jeune, et, en 1662, il n'aurait eu *que* soixante-quinze ans. Peut-être aussi le troisième chiffre, qu'on prend pour un 6 dans cette signature, est-il un 4, et alors la date 1642 n'a

rien d'étonnant, et Pieter pourrait être l'auteur de la peinture. — Nous voilà retombés dans les peut-être, les mais, les si, les pourquoi, les conditionnels et les abîmes d'interrogations!

Mais n'y eut-il point d'autres peintres du nom de Potter que le célèbre Paulus et son père?

A propos d'un paysage de la galerie d'Arenberg, nous avons déjà signalé un singulier tableau de la collection du vicomte Dubus de Gisignies à Bruxelles, lequel, quoique signé: *P... Potter*, ne ressemble guère aux œuvres de Paul.

Il y a aussi, à l'hôtel de ville de Haarlem, un tableau qui nous a toujours fort intrigué : des *Oiseaux morts*, de grandeur naturelle, superbes de couleur, avec une signature *F. Potter!* Le nom est parfaitement lisible; seulement l'initiale du prénom peut faire un P aussi bien qu'un F, ces deux lettres ayant beaucoup d'analogie dans l'espèce d'écriture anglaise adoptée par ce F. Potter, comme par Paulus et Pieter. En tout cas, ces *Oiseaux* de Haarlem sont peints avec l'ampleur de Cuijp ou de Fyt, tout au rebours de l'exécution sobre et serrée de Paulus.

Dans les catalogues de Gerard Hoet, nous trouvons encore une indication bien surprenante : à une vente publique, Amsterdam 1706, un paysage, vendu 150 florins, représente « *le Bois de La Haye*, par Paulus Potter, *étoffé* par Adriaan van de Velde! » Quand le glorieux Paul Potter quitta La Haye, pour aller mourir, un ou deux ans après, à Amsterdam,

Adriaan avait treize ans! il était trop petit vraiment, — quoiqu'il ait peint et gravé bien jeune, — pour prêter son *étoffage* au « Raphaël des animaux. » Sans doute, les rédacteurs de catalogues y mettent ce qu'ils veulent, et spécialement les catalogues reproduits par Gerard Hoet fourmillent d'erreurs et de bouffonneries. Néanmoins, en 1706, à Amsterdam, où Adriaan venait de mourir, trente-quatre ans auparavant, on devait encore savoir s'il avait collaboré avec un Potter quelconque.

Paulus aurait-il eu un frère, comme le suppose van Eynden? Toujours paraît-il certain qu'il eut des enfants durant ses quatre années de mariage. Nous avons cité, au musée de La Haye (p. 243), le curieux tableau de van Tilborg, où, suivant le catalogue, « le peintre Potter, avec sa femme et *ses enfants*, se trouve parmi les convives d'un repas chez Adriaan van Ostade. » Les savants directeurs du musée de La Haye ne peuvent pas avoir inventé cette progéniture d'un artiste si populaire, qui demeura dans leur ville, — chez un boucher! le peintre d'animaux avait bien choisi son établissement! — et qui épousa la fille d'un de leurs concitoyens, de l'architecte Balkenende. Pourquoi un de ces enfants, un fils, ne serait-il pas devenu peintre comme son père et son grand-père? Ce ne serait pas lui, cependant, qui pourrait avoir fait le tableau de Rotterdam, daté 1662, car il n'aurait eu alors que dix à douze ans. Mais il pourrait avoir travaillé avec Adriaan van de

Velde, et surtout il pourrait être le F. Potter des *Oiseaux* de Haarlem.

Tout cela ne nous éclaire pas sur l'auteur du paysage daté 1662, et, si la date est irrécusable et point falsifiée, on peut seulement finir par supposer que le vieux Pieter Potter, père de Paulus, n'est pas décédé en 1642, et qu'il aurait encore travaillé huit ans après la mort de son fils. Ainsi soit-il.

Avec les Camphuijsen va recommencer une autre antienne non moins discordante!

L'auteur de ces pérégrinations aventureuses dans un passé obscur, le chercheur presque isolé parmi de vieilles toiles et de vieux papiers, craint, bien souvent, qu'on ne s'intéresse guère à ses investigations obstinées, et même à ses trouvailles de hasard. La belle avance de savoir que Fabritius, l'élève de Rembrandt, n'a pas sauté avec le magasin à poudre de Delft, qu'un autre Delftois, nommé van der Meer, peignit très-bien des maisonnettes à volets verts, qu'il y a trois Victor, que Philip Koninck n'a pas fait les figures de Salomon, que le nom de Ruisdael est précédé d'un *van*, qu'Aalbert Cuijp a deux signatures pour ses deux périodes, que Jan Steen n'est pas né en 1636, ou que le père Potter pourrait bien n'être pas mort en 1642! C'est vrai, pourtant, que le sort de l'Europe n'en sera point modifié! La grande conquête, qu'un peu de lumière sur les œuvres d'un petit groupe d'hommes, en un petit pays, en une

courte durée de temps déjà loin de nous! Hélas! verrons-nous ainsi plus clair dans le présent? Peut-être, — toujours le mot de Montaigne et l'idée de Shakespeare! — peut-être, du moins relativement aux arts.

On cite un homme qui eut la manie de consacrer son existence à l'étude du hanneton. Peut-être avait-il l'espoir et eut-il la chance d'arriver ainsi à comprendre parfaitement l'histoire naturelle dans son universalité.

Connaissez-vous les Camphuijsen? Il y avait une fois un Dirk Raphaelsz. Camphuijsen, fils de chirurgien, et qui se fit peintre. Né en 1586, il mourut en 1626, certainement. Il passe néanmoins pour un des maîtres de Paul Potter, né en 1625; c'est difficile à croire, malgré la précocité de Paulus. Certains biographes sont d'avis, au contraire, qu'il fut « élève et imitateur de Paul Potter; » c'est plus fort! il est vrai qu'ils ne savaient pas la date de sa mort. Smith, par exemple, le supposant « mort à un âge avancé, » l'enregistre parmi les « sectateurs, » et il lui attribue le grand et fameux tableau d'animaux, considéré comme original de Paul Potter au musée de Cassel.

Suivant le dernier des biographes hollandais, M. Christiaan Kramm, d'Utrecht, dans sa suite à Immerzeel, c'est Herman Camphuijsen, probablement fils de Dirk Raphaelsz., qui aurait été l'élève de Paul Potter. Herman, selon Fusely, aurait eu un fils, qui *fleurit* de 1650 à 1670; et enfin il y aurait un J. C. Camphuijsen, de qui encore pourraient être les peintures à l'imitation de Potter.

Il faut ajouter un P. T. Camphuijsen, découvert ou inventé par le catalogue de la galerie royale de Christianborg (à Copenhague), comme auteur d'un tableau conservé dans cette collection, que nous n'avons pas visitée.

Au vieux Dirk Raphaelsz., « mort en 1626, » le catalogue du musée de Rotterdam attribue une « *Halte de villageois* en voiture à la porte d'une auberge de campagne, » et M. Viardot note aussi cette « *Scène de village*, de *Raphaël* Camphuysen, connu seulement parce qu'il fut *le maître de Paul Potter*. »

Cette peinture offre, en effet, certaines analogies avec le style de Paul Potter, surtout dans le modelé du cheval attelé à la charrette, et dans quelques accents du paysage. Mais elle est assez lourdement empâtée et d'une couleur assez monotone, tirant sur la suie. On y sent, toutefois, un praticien savant et énergique. La composition, le groupement des personnages, la facture des arbres, rappellent un peu Isack van Ostade.

C'est d'un Camphuijsen assurément, mais non pas de Dirk Raphaelsz., puisque l'influence de Paul Potter s'y découvre. Et c'est du même Camphuijsen qui a peint le grand chef-d'œuvre attribué à Paul Potter au musée de Cassel; car Smith et Bryan Stanley, qui, comme lui, a contesté l'attribution, ne se sont trompés que sur le prénom du véritable auteur.

Les vieux amateurs de Paris peuvent se souvenir

d'avoir vu au Louvre, en 1814, cette toile de 8 pieds 8 pouces de large, sur 6 pieds 6 pouces de haut, représentant, *de grandeur naturelle*, une vache brune, debout, une vache noire et blanche, couchée, un mouton debout et un mouton couché, et, en arrière, un paysan qui badine avec une paysanne portant deux seaux. La dimension du tableau est déjà sans doute assez surprenante pour Paul Potter; cependant n'a-t-il pas fait, trois fois en sa vie, des animaux grands comme nature : les ours, les chevaux et les chiens de la monstrueuse *Chasse*, du musée d'Amsterdam, — le cheval de son portrait équestre de Dederick Tulp, dans la collection Six van Hillegom, — et le célèbre *Taureau*, du musée de La Haye, dont ces grandes vaches semblent une sorte de contre-partie? Composition, caractère et pratique, tout est si bien imité de Paul Potter, dans le tableau de Cassel, qu'on a pu le lui attribuer, sans invraisemblance. — Mais ce n'est pas de lui. — Ce n'est pas non plus de *Dirk Raphaelsz*. Camphuijsen, qui n'a jamais pastiché ainsi Paul Potter, puisqu'il est mort vingt et un ans avant la date (1647) du *Taureau*.

Ce qu'il y a de curieux, c'est que le musée de Cassel possède un autre tableau, paysage montagneux, catalogué « Theodor Kamphuysen; » — Theodor est là pour Dirk [1] (Dirk Raphaelsz.), comme le prouve

[1] Theodor est la traduction française du Dirk hollandais.

la date de naissance 1586, ajoutée après le nom de l'artiste. Et cette peinture est bien de Camphuijsen, non pas de celui qui a pour prénom Dirk Raphaelsz., mais de celui qui a peint les grandes vaches.

Je connais encore quelques autres tableaux du même Camphuijsen, — dont le prénom reste à trouver, — par exemple un excellent *Intérieur de chaumière,* avec un homme, une femme et deux vaches, en petite proportion, bien entendu, chez M. Ruhl, à Cologne, le possesseur d'un petit Salomon Koninck, dont il a été question précédemment.

S'il y a quelque part de véritables œuvres de Dirk Raphaelsz. Camphuijsen, je n'en ai jamais vu pour ma part, pas plus que des œuvres du Herman ni du J. C., mentionnés par M. Kramm.

Mais notre tableau de Rotterdam est signé, et même en très-grosses lettres qui sautent aux yeux !

Ces transpositions de prénoms d'une langue dans une autre langue ont occasionné bien des embrouillements assez grotesques ; par exemple relativement à Stoop, l'habile peintre et graveur, originaire de Dordrecht, qui travailla en Portugal et en Angleterre. Son prénom Dirk ayant été traduit Thierry ou Théodore, et en Portugal Roderigo, lui-même ayant signé, en Hollande D. Stoop, en Portugal R. Stoop, et peut-être quelquefois T. Stoop, plusieurs biographes ont fait trois peintres avec cet unique Dirk Stoop, moins connu qu'il ne mériterait de l'être, car ses eaux-fortes sont excellentes, et plusieurs de ses tableaux, à une certaine période de sa vie, sont comparables aux meilleures productions de l'école hollandaise.

Il est signé du nom entier, précédé d'une initiale : — *G. Camphuijsen!*

L'auteur de tous les tableaux attribués à Dirk Raphaelsz., l'auteur des grandes vaches de Cassel, l'imitateur assurément, sinon l'élève, de Paul Potter, le Camphuijsen dont on veut parler généralement, quand on cite une peinture sous ce nom, avait donc un prénom commençant par G !

G. ne peut pas faire Herman et ne s'accommode pas non plus avec les initiales J. C. de M. Kramm, ni avec celles P. T. de Christianborg.

Comment ce G. Camphuijsen, qui peut-être a signé pareillement ses autres tableaux, y compris ceux de Cassel, comment a-t-il échappé aux biographes acharnés sur le vieux Dirk Raphaelsz.! Il est impossible cependant qu'on n'en trouve pas trace en cherchant bien.

Nous avons cherché, et, dans la liste des peintres reçus bourgeois à Amsterdam, vers le milieu du dix-septième siècle, liste précieuse publiée par M. Scheltema, dans sa brochure sur Rembrandt, nous avons trouvé : « *Govert* Camphuijsen, de Gorcum, reçu bourgeois d'Amsterdam, le 16 mars 1650. »

Gorcum est justement la patrie de Dirk Raphaelsz. Govert serait-il un des fils de Dirk? le fils qui aurait travaillé chez Paul Potter, et que M. Kramm désigne — erronément? — sous le nom de Herman?

Quoi qu'il en soit, l'auteur du tableau de Rotter-

dam est G. Camphuijsen, — probablement Govert, de Gorcum ; la date de sa réception dans la bourgeoisie d'Amsterdam s'accorde très-bien avec l'époque apparente des peintures de Rotterdam et de Cassel.

Un autre imitateur de Paul Potter, — Aalbert *Klomp*, — n'exige qu'une mention pour un paysage avec animaux, œuvre lourde et commune, qui ne vaut pas celles du même artiste au musée van der Hoop.

De même que Cuijp eut encore, à la fin du dix-huitième siècle, un sectateur passionné, — van Strij, — de même Potter, un siècle et demi après sa mort, fut encore pastiché par Jan *Kobell*, fils de Hendrik Kobell, le mariniste, né à Rotterdam en 1751.

Jan naquit en 1782, et il eut du moins cela de commun avec Paul Potter, qu'il mourut très-jeune, — à l'âge de trente-deux ans. Courte vie, mais grande renommée, — qui ne devait pas être très-longue hors de son pays. Cependant Kobell est toujours très-estimé des amateurs hollandais, et ses œuvres sont casées dans les collections les plus choisies. Il a, au musée de Rotterdam, un paysage avec trois vaches et des moutons, et un autre paysage avec deux bœufs. Le roi qui fut imposé un moment à la Hollande, Louis Napoléon, parle avec éloges de Jan Kobell, dans un roman intitulé : *Marie, ou les peines de l'amour* [1].

[1] Van Eynden, II, p. 481.

Jan le Ducq. — On veut absolument que Jan le Ducq, né à La Haye en 1636, ait été élève de Paul Potter [1], et qu'il ait peint des paysages avec de petits animaux. Smith n'en croyait rien, et il déclare qu'il n'a jamais vu de tableaux de Jan le Ducq dans ce genre-là. Où seraient-ils, s'il en existe? Tous ceux qui sont catalogués dans les galeries de l'Europe, à Munich, à Carlsruhe, à Gotha (six tableaux), à Dresde, à Berlin, à Copenhague, représentent invariablement des scènes de soldatesque, des intérieurs avec figurines.

A Darmstadt seulement, le catalogue, distinguant deux le Ducq, attribue à « J. A. le Dück, né 1636, † 1671, *élève de Paul Potter*, un *Intérieur* avec un homme et une femme jouant au trictrac, » et à « Johann le Ducq, né 1636, † 1672 (sans indication de maître), un *Bœuf* blanc et rouge, une vache brune et des moutons dans un paysage... *Signé du nom.* » Voilà qui est admirable, que de ces deux le Ducq, dont le nom ne s'écrit pas de même, dont la date de mort n'est pas la même, et dont l'un avait été élève de Paul Potter, précisément ce ne soit pas celui-ci qui ait peint les animaux au pâturage!

[1] En tout cas, il n'eût pas étudié longtemps chez le grand artiste, qui abandonna La Haye en 1652 pour aller habiter Amsterdam. Jan le Ducq n'avait alors que seize ans, et, à supposer que, tout enfant, il eût reçu quelques leçons du maître, rien d'étonnant à ce qu'il n'en ait pas suivi le style et adopté les sujets.

Il est regrettable aussi que le nom signé sur ce tableau n'ait pas été reproduit, pour voir.... Nous n'avons jamais vu une signature d'un Jan le Ducq quelconque, élève ou non de Paul Potter. Le vrai Jan le Ducq des scènes de soldatesque et des *Conversations* galantes ne prenait jamais la peine de signer, à ce qu'il semble. Sauf pourtant sur deux *eaux-fortes,* l'une signée JOH : LE DUCQ. *Fecit* 1661, l'autre : *J. Le Ducq fe.* 1662; et ces eaux-fortes, il est vrai, représentent des *Chiens*. Ces chiens suffisent-ils pour rattacher le capitaine le Ducq au peintre des vaches et des taureaux ?

Et qu'est-ce encore, dans le catalogue de Darmstadt, que ces doubles initiales J. A. des prénoms du premier « le *Dück* »? évidemment, il y a là une confusion de J. le Ducq avec un certain *A. Duc,* qui a signé ainsi un tableau du musée de Vienne, et que l'on rencontre deux fois, en 1737 et en 1754, dans les Catalogues de Gerard Hoet, où le nom est écrit de deux manières différentes : *A. le Ducq* et *A. le Duck.*

Outre ce A. Duc, oublié aujourd'hui, et dont, malgré le tableau du musée de Vienne, l'existence est même assez problématique, on confond parfois avec Jan le Ducq un *Jacob* Duc ou Duck, inscrit en 1626 comme maître dans la gilde de Saint-Luc, à Utrecht; il y demeurait encore en 1646. Dans les archives d'Utrecht[1], son nom est toujours orthographié :

[1] Christiaan Kramm.

Duck, mais lui a signé une eau-forte d'études pour l'Adoration des mages : *I. Duc Fecit et excudit*, et une autre eau-forte d'homme debout : *I. D. inve. f. A°.* 1664. — Le A. Duc du musée de Vienne ne serait-il point tout simplement ce *Iacob* Duc[1] de la gilde d'Utrecht?

Jacob Duc, comme Jan le Ducq, peignait ordinairement des scènes familières. Les biographes hollandais se sont demandé si Jan n'était pas le fils et l'élève de Jacob. Van Eynden supposait que le peintre d'Utrecht, après sa réception dans la gilde en 1626, pouvait avoir été vers 1630 habiter La Haye, où Jan naquit en 1636. A quoi M. Kramm répond qu'il tient son homme jusqu'en 1646 au moins, dans sa ville d'Utrecht. Très-bien, et peu importe : on est toujours sûr d'être le fils de quelqu'un, et Jan se passera du père Jacob.

Le musée de Rotterdam possède un chef-d'œuvre de Jan le Ducq, ce qui est rare, car ce petit peintre, très-habile sans doute, est souvent assez vulgaire; oui, un tableau comparable à ceux de Terburg, aussi fin de ton, aussi léger de touche, aussi spirituel d'expression, aussi élégant de tournure, un peu plus mince de style, seulement. Jan le Ducq a d'ailleurs imité très-heureusement Terburg dans beaucoup de

[1] Le catalogue du musée de Vienne dit, pour tout renseignement, que « A. Duc florissait vers 1652. » Cette date conviendrait assez bien à Jacob.

dessins recherchés par les amateurs hollandais.

On fait une partie de cartes. Cinq personnages. Au milieu, une jeune femme, assise de profil à droite, tête nue, boucles de cheveux blonds, robe noire, tient son jeu. Derrière elle, et la main familièrement appuyée sur son épaule, un gentil garçon, en chapeau gris et manteau gris, lui donne conseil. Le partenaire de la femme, en pourpoint gris, consulte aussi un autre gentleman, vu de dos, assis et accoté contre le lambris, avec un manteau doublé de velours écarlate, traînant sur le parquet, un pourpoint de soie et un grand col brodé, chapeau noir à larges ailes, bottes molles. Au-dessus de sa tête, un petit tableau accroché à la muraille. En arrière, devant la cheminée, un jeune homme debout boit un verre de vin. Fond gris, tout uni. Ces gris d'argent qui courent sur les fonds et sur les costumes sont exquis et dominent dans l'harmonie générale, où s'éteint délicatement, par le ménagement des demi-teintes, même le rouge du grand manteau. — Le tableau a aussi le mérite d'être pur et bien conservé.

Cette composition rappelle, on le voit, la fameuse *Partie de cartes*, de Terburg, aujourd'hui dans la collection van Loon à Amsterdam, et le charmant *Intérieur hollandais*, de Pieter de Hooch, n° 224 du musée de Paris. Entre ces deux chefs-d'œuvre, le tableau de Jan le Ducq ferait encore son effet. Tous ces Hollandais du dix-septième siècle étaient si adroits praticiens et si fins coloristes, qu'il peut arriver à des

peintres secondaires de s'élever presque à la hauteur des maîtres les plus éminents dans l'école.

Le catalogue attribue au même Jan le Ducq un tableau avec des constructions « italiennes, » — est-ce que notre artiste a jamais été en Italie? — avec un troupeau de bétail, avec deux mulets et leur muletier. Tiendrions-nous, cette fois, l'élève de Paul Potter? Des mulets, cependant! Paul Potter ne connaissait point cet animal hybride et exotique, chéri d'Asselijn, de Both, de Karel du Jardin et de Berchem. Mais, d'ailleurs, le paysage *italien* dont il s'agit ne rappelle ni Paul Potter, ni même Jan le Ducq, tel du moins qu'on est habitué à le voir. Sans doute l'attribution est fort hasardée.

Et pourquoi donc aussi le catalogue inscrit-il 1671 comme date de la mort de le Ducq, erreur perpétuée également dans le catalogue d'Amsterdam et dans ceux de Berlin, de Carlsruhe, etc.? Jan le Ducq, élu doyen de la gilde des peintres de La Haye, le 20 octobre 1670, continuait encore à la diriger en 1672, et c'est en cette dernière année que l'artiste se fit soldat pour défendre sa patrie contre les Français. Entré au service comme enseigne ou porte-drapeau, on le retrouve capitaine en 1692 et 1693. Tous ces faits sont éclaircis à présent[1], et la date de mort paraît être 1695.

Jacob Ochtervelt. — Autre *Partie de cartes*, en face de celle de Jan le Ducq, dans la grande salle où

[1] Kristiaan Kramm.

sont rangés les meilleurs tableaux du musée. La peinture de Jan le Ducq nous rappelait Terburg; celle de Jacob Ochtervelt rappelle Metsu. Ici cependant, comme dans la plupart de ses œuvres, Ochtervelt est plus rouge que Metsu, moins distingué de couleur, un peu vulgaire dans ses types. Mais sa touche est grasse, et les physionomies de ses personnages sont vivantes. Il est encore de ceux qui, parfois, touchent aux maîtres de premier rang.

Les partenaires du jeu, assis près d'une table en bois de chêne, dans un intérieur élégant, sont, à gauche un *cavalier*, de profil perdu, et à droite une dame, en robe bleue et vue de face. L'homme jette ses cartes, et la femme montre en riant ses deux as : ce n'est pas sa faute si elle a gagné : c'est la faute du hasard, qui protége les *dames*. Une grande belle fille, debout et vue de dos, la tête de profil, les regarde; avec son jupon jaune et son ample caraco rouge, bordé de fourrure blanche, elle se détache sur l'avant du tableau, et attire surtout le regard par son costume éclatant. Cette excellente peinture est assez analogue à un autre Ochtervelt de la galerie Six, également composé de trois figures, et notre grande fille en rouge se retrouve aussi dans un tableau de la collection de Kat à Dordrecht.

Job Berkheijden.—Il est connu surtout, ainsi que son frère Gerrit, par ses vues architecturales, et un de ses chefs-d'œuvre en ce genre, l'*Intérieur de l'an-*

cienne bourse d'Amsterdam, est à la galerie d'Arenberg, n° 6.

Le voici maintenant dans les *Conversations* galantes, à la manière de Terburg et de Metsu, si ce n'est que la conversation devient un peu libre et tourne aux déréglements que maître Jan Steen se permet dans ses orgies — en peinture.

Il faut bien le raconter : nous sommes chez une courtisane. Elle, coiffée d'une mignonne fanchon blanche, est assise de face, précisément sous un vif rayon lumineux qui glisse d'en haut et zèbre la chambre. Pour ne rien refuser à cette lueur descendant du ciel, l'artiste a dégrafé le corsage rose de la coquette jeune femme, et le soleil, qui a ses préférences, éclate sur un sein demi-nu. On dirait que c'est la femme elle-même qui rayonne, et l'œil en est d'abord ébloui, et l'on a peine à distinguer autour d'elle les formes et les couleurs.

Quand on vient de regarder fixement une flamme très-ardente, on ne voit plus bien dans leur réalité les objets environnants : durant quelques secondes, tout semble comme une fantasmagorie vague qui danse dans le vide. Le tableau de Berkheijden fait absolument cet effet-là.

Frottons-nous les yeux, pour discerner ce qui remue dans les demi-teintes, très-transparentes après un éblouissement passager. Il y a du monde dans la chambre, et aussi une table couverte d'un tapis turc, et sur la table un vase à liqueur, un verre, un cou-

teau, un citron. Il y a un homme qui se modèle de dos dans la pénombre, mais dont une main s'égare du côté du soleil, au-dessus du corsage rose. De son autre main, il donne un pot à deux musiciens, un joueur de vielle et un joueur de violon, groupés vers la gauche. Derrière la courtisane, une jeune camériste debout lui offre à boire.

Il est singulier que l'Ερως hollandais n'aille jamais sans Bacchus ! — Dans les boudoirs de Watteau et de Boucher, s'il y a des pots, ils sont de fleurs ; s'il y des flacons, c'est pour y prendre des parfums.

Cette composition tient donc à peu près le milieu entre le *Tête-à-Tête* de Gerard Honthorst (p. 201) et le *Toast* de Jan Steen, au musée van der Hoop (p. 114). Elle est signée du monogramme HB accolés, l'H pour le prénom *Hiob* ou Job.

C'était, bien sûr, aux grands magiciens de l'école hollandaise, à Rembrandt, à van der Meer de Delft, à Pieter de Hooch, que Berkheijden songeait ce jour-là, en peignant son coup de soleil sur la courtisane.

Pieter de Hooch. — Il a lui-même une œuvre importante, au centre d'un des lambris de la grande salle. Si ce tableau était bien conservé, il vaudrait cher ! Hélas ! ce n'est plus qu'une ruine. Le maître si brillant est tout assombri sur cette vieille toile ravagée par le temps et par la main des hommes ; elle a 1 mètre 24 centimètres de large sur 1 mètre 3 centimètres ! Je ne crois pas que Pieter de Hooch ait jamais

peint un plus grand tableau. Quel malheur! Il y avait là neuf personnages de haute distinction, en train de faire de la musique, et sans doute un peu d'amour; les femmes si éveillées et les hommes si galants! Ils y sont encore, faisant toujours ce qu'ils faisaient autrefois; les mêmes, avec leurs mêmes parures, mais bien changés; les yeux ont perdu leurs flammes et les visages leur fraîcheur; les broderies d'or ont noirci et les costumes se sont usés, — en deux siècles!

Au milieu, en avant d'une table servie, une jeune femme, assise de face, corsage bleu, brodé d'or, jupe de satin blanc, un cahier de musique ouvert sur ses genoux, la main gauche contre le sein, tend, de sa main droite, un long verre de Bohême à son amoureux qu'elle regarde avec tendresse, et qui lui verse, de haut, un vin petillant. Le jeune homme, debout, de profil, longs cheveux, son chapeau noir à la main, porte une écharpe dorée sur un pourpoint noir. A ses pieds, sur le parquet, est couché un grand chien brun, tigré de feu et de blanc.

Au coin gauche de la table, une femme en caraco jaune et jupon rouge, debout et presque de dos, accorde une guitare. Son *cavalier*, — on va presque toujours par couples dans ces tableaux dits de *Conversation*, — assis dans la demi-teinte, de l'autre côté de la table, ouvre un cahier de musique. Derrière lui, à droite, sous l'ombre d'une vaste cheminée surmontée d'un tableau, un vieux gentilhomme, — un *impair*,

— allume sa pipe. Que faire, quand on est vieux ! Peut-être, néanmoins, fera-t-il tout à l'heure sa partie de chant dans le concert déjà commencé. Car, à cet angle du tableau, où une chaise garnie de vert et une table à tapis oriental occupent le premier plan, une jeune fille pince de la guitare, et un jeune garçon joue de la clarinette.

Un quatrième couple s'est écarté un moment de la compagnie musicale, pour *converser* en liberté, sous une arcade à l'entrée d'un jardin; on aperçoit, par cette ouverture à gauche, un bout de maison et une statue en vive lumière.

Le fond de la pièce est une riche tenture à grandes raies verticales. Au plafond pend un lustre en cuivre.

Il y a encore de bien belles parties dans cette large et autrefois splendide composition. Mais toutes les ombres ont poussé au noir, — Pieter de Hooch peignait le plus souvent sur des préparations foncées, —toutes les demi-teintes ont été alourdies sans doute par des retouches successives, et, même dans les lumières, la touche primitive, frottée jusqu'au grain de la toile, a presque disparu.

Ce tableau, si capital pour le maître, doit avoir une tradition connue. Malheureusement, le catalogue n'indique pas les provenances; on les trouverait dans Smith, où nous pensons que le tableau est décrit.

L. Boursse. — C'est un sectateur, peut-être un élève de Pieter de Hooch. Il n'a guère de notoriété hors de la Hollande, et en Hollande même, où son talent est justement apprécié, on ignore jusqu'à son prénom. Rien de sa biographie, ni l'indication de sa demeure, ni les dates de sa naissance et de sa mort. Et ses œuvres ne sauraient aider à reconstituer sa personnalité, car elles ont circulé d'ordinaire sous la marque de Pieter de Hooch. Les signatures originales en ont été enlevées, pour y substituer de fausses signatures, comme il est arrivé aux œuvres de Hobbema.

On trouve donc rarement des tableaux de Boursse sous son nom. Dans les collections hollandaises, nous n'avons vu de lui qu'une femme en bonnet blanc, assise de profil, chez madame Hogdson (à Amsterdam), où l'on admire un Willem van de Velde, de si fine qualité, un paysage de Hobbema, un portrait de van Dyck, un curieux Paul Potter, daté 1554, l'année de sa mort, dans une manière toute rembranesque, et Ruisdael, et Gerard Dov, etc.

Le sujet du tableau de Rotterdam touche aussi à la galanterie, comme le scabreux Berkheijden. Seulement, nous sommes au lendemain de la fête, à *l'après*, qui est aussi *l'avant;* car, un épisode fini, c'est toujours à recommencer. — Se scandaliserait-on de ces peintures de mœurs, dans le pays de Watteau et de Boucher, de M. Vidal et de M. Gavarni? — Nous sommes au petit lever et à la toilette, dans la

chambre à coucher, décorée de babioles gentilles et de tableaux appropriés aux mœurs de l'endroit : une *Léda*, un *Cerf*, un paysage avec des bergères qui, passant un gué, se gardent bien de mouiller leurs cottes. La demoiselle, assise devant son miroir, au saut du lit, se met du rouge. Est-ce qu'elle se sent pâlie depuis hier soir ?

Au fond de la chambre, à droite, une jeune servante naïve regarde curieusement dans le lit et s'apprête à remettre tout en ordre. Ce coin du tableau serait digne de Pieter de Hooch, comme justesse de ton, dans une harmonie simple et vigoureuse.

La figure principale est d'un dessin plus faible, plus rond, plus moutonné. Il y a des poupées qui ressemblent à cette petite... ah ! si l'on voulait permettre le vrai mot, qui est synonyme de poupée dans le langage des enfants du peuple ! — Sauf cela et quelques repeints, il n'est pas surprenant que ce tableau ait pu être baptisé Pieter de Hooch. Aussi, la signature a-t-elle été presque effacée. On en découvre cependant encore des traces suffisantes pour attester l'attribution à Boursse.

Gerard Terburg. — Il est convenu, en général, que ce n'est pas au musée de Rotterdam qu'il faut chercher les grands maîtres hollandais dans leurs beaux exemplaires. Soyons contents si nous en tenons des échantillons, même détériorés.

Les deux petits portraits de Terburg, l'homme et

la femme, debout, en pied, peuvent avoir été parfaits dans leur temps. On perd, avec l'âge. L'homme, de trois quarts à droite, avec sa longue perruque et son rabat de guipures, a une assez bonne tête; la femme, tournée en regard, est d'un type peu séduisant. C'étaient tout de même gens de qualité, car ils sont vêtus de noir, et, sous sa robe, la dame laisse entrevoir un jupon de satin blanc, finement ouvragé en fils d'or. Tous deux se découpent sur un fond neutre, de ton grisâtre, dans une chambre nue, si ce n'est que Terburg y a mis sa table à tapis rouge et sa chaise couverte de velours rouge, meubles d'occasion qui lui ont servi souvent dans ses peintures, et sur lesquels il déposait tantôt une draperie quelconque, tantôt un vase ou une cassette ciselée. Nous n'avons ici que le vaste chapeau noir du gentilhomme à perruque.

Tout cela, il faut presque le deviner, à la hauteur où sont placés les deux tableaux, très-restaurés probablement, sans quoi M. Lamme n'eût pas manqué de les montrer dans la grande salle, à portée du regard.

De Gaspar *Netscher* [1], élève de Terburg, le mu-

[1] A propos de Gaspar Netscher, le catalogue du Louvre a laissé échapper quelques inexactitudes : ce serait, dit-il, « à l'âge de vingt et un ans, » que Gaspar Netscher aurait quitté la Hollande pour aller en Italie, et qu'il s'arrêta à Bordeaux, « où il s'est marié en 1559, » et où Theodor est né en 1661. — Gaspar étant né à Heidelberg, en 1639, n'avait pas encore

sée de Rotterdam possède un portrait d'homme, de grandeur naturelle ; ce n'est pas commun, et l'œuvre n'est pas mauvaise. Cependant Netscher est meilleur, et même très-bon, — c'est encore assez rare, — dans un petit portrait de femme habillée en satin bleu, et qu'il a signé de l'année précédant sa mort : *CNetscher Fec.*, 1683, le *C* pour *Caspar* (on écrit encore ainsi son prénom en Hollande), accolé au premier jambage de l'*N*.

Suivent ses deux fils, Theodor, né à Bordeaux, et Constantin, né à La Haye, après le retour du père dans sa patrie adoptive. Tous deux cherchèrent à imiter Gaspar, et Constantin y réussit un peu mieux que son frère aîné. Mais il est rond, mou et lourd, à côté du père, qui n'est pas déjà très-ferme, ni très-serré. Son portrait du prince d'Orange, devenu Guillaume III, roi d'Angleterre, n'a d'autre intérêt que le personnage qu'il représente.

Le petit portrait en pied, par Theodor, paraît être le portrait d'un acteur français, et il est signé *T. Netscher Pinxit, Parisi*, 1681. Sans cette signature authentique, on pourrait le prendre pour une atroce copie. Il est vrai que Theodor n'avait alors que vingt ans et qu'il venait seulement d'arriver à Paris.

Michiel *van Musscher*, qui imite ordinairement

vingt ans à son départ pour l'Italie. — Il paraît certain aussi qu'il a travaillé en Angleterre, du moins selon Walpole (t. III, p. 92).

Metsu et van Ostade, ressemble beaucoup aux Netscher dans un tableau très-vulgaire, où trois enfants s'amusent à tresser des guirlandes de fleurs. Cette peinture est signée : *M. v. Müsscher Pinxit*, 1690.

ADRIAAN VAN DE VELDE. — Ses deux tableaux du musée de Rotterdam sont extrêmement intéressants, comme œuvres de son adolescence, comme indication de son point de départ.

C'est d'abord un pâturage, avec une vache couleur safran, debout, de profil, très-bien dessinée et modelée, d'un ton exquis; derrière elle, un mouton couché, et une vache grisâtre, couchée, vue de croupe et retournant le mufle de face. A gauche, des lointains, de petits troupeaux, quelques maisonnettes et des arbres. Très-beau ciel, fin et profond. Il n'y a point encore de bergers ni de paysans dans ce premier essai de pastorale, signé en toutes lettres : *A. V. Velde F.* et daté 1655. L'artiste, âgé de seize ans, ne se risquait pas encore dans les figurines; mais il sait déjà ses animaux; mieux que les arbres, qui sont très-enfantins. Il apprendra tout ce qu'il faut.

Le tableau du musée de Berlin, daté de la même année, offre à peu près la même composition : une vache brune qui paît et une vache grise qui se repose; mais il est en hauteur : 10 pouces sur 8; celui de Rotterdam a les mêmes dimensions, à l'inverse.

Cette date 1655 n'est pas irrécusable, nous devons le dire, sur le tableau de Rotterdam : le dernier 5,

examiné de travers, a l'air d'avoir au sommet une espèce de boucle qui en ferait un 8.

Le second tableau d'Adriaan est justement de cette date 1658, bien nettement lisible, cette fois, à la suite de la signature entière, sur la droite. On pourrait l'intituler le *Maréchal ferrant*, ou le *Cheval pommelé*. La scène a lieu devant l'atelier d'un maréchal, qui bat le fer, à sa porte, dans l'ombre sur la droite; près de lui, sa femme, vue de dos. Au milieu, un jeune gars, à grand chapeau gris et veste brune, appuyé sur son bâton, tient par un licou le beau cheval pommelé, en lumière; sans doute il a aussi amené l'âne, posté modestement en arrière. Pour fond, des murs, d'un ton neutre, et, à gauche, une indication d'arcade, précédée de quelques marches.

Le cheval et l'âne sont très-bons; les figurines sont faibles encore, surtout dans le dessin des mains et des pieds; c'est là qu'on juge les maîtres. Adriaan cependant faisait déjà des personnages dans les tableaux de peintres alors célèbres, par exemple dans un *Intérieur* d'Anton de Lorme, daté 1657, à la galerie Six van Hillegom.

Plusieurs de ses élèves ou imitateurs ont des tableaux estimables au musée de Rotterdam : Dirk *van Bergen*, un paysage, avec des vaches, des moutons, un cheval et de petits bergers; — Simon *van der Does*, une large ébauche, avec un bœuf et trois moutons dans un paysage *italien*, suivant le catalogue; je ne

crois pas que van der Does ait été chercher par là ses troupeaux; — Pieter van der Leeuw, cinq paysages avec animaux, peintures très-rapprochées d'Adriaan.

Pieter van der Leeuw était le jeune frère de Gabriel van der Leeuw, imitateur de Rosa de Tivoli, et dont nous avons à Rotterdam deux paysages *italiens :* toute cette génération, née au milieu du siècle seulement, n'a plus fait que pasticher ses prédécesseurs. Pieter fut reçu, en 1669, dans la gilde des artistes de Dordrecht, et, en 1678, il en était le directeur. Il y a de ses habiles pastiches qui ont passé et passent encore pour des originaux d'Adriaan van de Velde.

Adriaan van Ostade. — Je prends Ostade comme tête d'une file assez longue qui a processionné en Hollande, durant le dix-septième siècle, à travers les mœurs populaires, dans les hôtelleries et les cabarets, dans les rues de village et par les grands chemins, dans les intérieurs de famille et les ateliers de travail. Ce n'est pas que lui-même, Adriaan, attire l'attention au musée de Rotterdam. Il n'a qu'un petit tableau d'une seule figure, car on ne peut en conscience accepter comme original un autre tableau qu'on lui attribue : Joueur de vielle et joueur de violon, arrêtés devant une porte et entourés de gamins. Si par hasard ç'a été de lui autrefois, il faut qu'on ait ôté, ou caché, tout ce qu'il y avait mis.

Le petit tableau qui est vrai, et même de bonne qualité, représente une sorte de vieux philosophe,

assis dans son cabinet d'étude et lisant, appuyé contre une table à tapis turc, sur laquelle sont des livres et des papiers.

Il se trouve que Jan Steen a peint le même bonhomme, assis devant sa table pareillement, presque dans la même attitude, mais occupé à tailler sa plume. Au lieu de lire, il va écrire. Ce personnage, reproduit par les deux grands artistes, pourrait bien être quelque savant dont on découvrirait le nom en feuilletant les recueils iconographiques. Il a une tête intelligente et fine, assez narquoise dans sa bonhomie. La signature de Jan Steen est sur un des papiers qui encombrent la table.

Une remarque, en passant : dans les innombrables tableaux des très-nombreux peintres hollandais qui travaillaient au même temps et en mêmes lieux, les mêmes modèles ne reparaissent jamais chez des artistes différents. On ne se prêtait pas des poseurs de profession, types banals, roulant d'atelier à atelier, après avoir roulé dans les ruelles, sortes de mannequins vivants, bons à tout faire, déguisés tantôt en alchimiste, tantôt en ivrogne, tantôt en musicien, en fumeur d'estaminet ou en berger de pastorale. Brouwer, les van Ostade, Jan Steen, et aussi Terburg, Metsu, Pieter de Hooch et tous les autres, prenaient de vrais personnages sur la nature, acteurs habituels des scènes que l'artiste voulait représenter. Les buveurs et les batailleurs de Brouwer, les paysans

de van Ostade, les ribauds de Jan Steen, ne sont point des masques de carnaval, mais des individualités réelles et caractérisées. Voilà une des raisons pourquoi la peinture hollandaise a tant de naturel et de justesse.

Les Italiens de la Renaissance faisaient des Vénus ou des Madones indifféremment avec leurs maîtresses. Dans le grand art mythologique et allégorique, il n'y a point, en effet, de réalité à saisir sur la nature. Vénus n'est-elle pas dans l'Olympe, et la Vierge dans le Paradis? Les modèles de tous ces personnages fantastiques ne descendent point sur la terre à l'évocation des peintres. Force est donc de les *composer* avec des éléments approximatifs. Voilà pourquoi la peinture italienne est souvent creuse et fausse, pourquoi elle devait tomber, et elle est tombée dans la routine, le poncis et le stéréotypage.

En ces derniers temps, et surtout par l'influence de l'école académique qui a régné au commencement du dix-neuvième siècle, les artistes n'employèrent même plus des beautés choisies et distinguées, comme étaient les compagnes des grands Italiens, la superbe Margarita de Raphael, ou la puissante matrone d'Andrea del Sarto, mais de misérables créatures payées à l'heure pour se déshabiller à l'antique ou s'affubler de vieux costumes, tirer la jambe en arrière et étendre la main en avant, ouvrir la bouche et rouler les yeux. On demande une sainte en extase ou une nymphe en amour? Faites venir la petite qui attend

chez le marchand de vin la bonne fortune d'une séance chez le peintre. On demande le Grec Léonidas ou le Romain Brutus? Qu'on appelle le grand Alexandre, occupé à pêcher sous les arches du pont Neuf! — Si les œuvres des peintres modernes vont à la postérité, elle sera bien étonnée de retrouver la tête d'un Christ dans une bataille ou dans une orgie.

N'est-ce pas là une des raisons de la décadence des arts contemporains?

Rubens aussi, comme les Italiens, faisait des déesses avec ses femmes; mais il les copiait naturellement, et, sous prétexte de Junon, de Vénus ou de Diane, il n'a peint en réalité que les déesses Isabelle et Helena, de vraies Flamandes, en chair et en os, plus de chair que d'os.

Jordaens aussi a mis dans ses compositions sa grosse Catherine; mais, où il l'a mise, elle est à sa place, et l'on ne saurait trouver mieux : dans les fêtes des Rois, dans les banquets et les concerts, buvant, chantant de bon cœur.

Et maître Steen lui-même, n'a-t-il pas prodigué aussi sa femme, la gaillarde fille de van Goijen? Oui, comme la Catherine de Jordaens, elle fait à merveille sa partie les jours de Saint-Nicolas et tous autres jours où il s'agit de s'amuser. Elle n'est point encore trop déplacée parmi des compagnies plus folles, avec un brin de galanterie, — s'il faut en croire les propos lestes qui coururent sur elle dans le temps. — Et pour ce qui est de la propre image de Jan Steen, qui

remplit dans ses tableaux toute espèce de rôles excentriques, c'est que personne n'eût posé un meilleur modèle dans le caractère de l'emploi.

Terburg encore a utilisé sa fille, je pense, dans ses petites scènes musicales, naïves et prudes, d'ordinaire, et où mademoiselle Terburg n'était point compromise. Mais il ne l'a point prêtée à ses confrères.

Ainsi, dans les tableaux hollandais, c'est quelquefois l'artiste lui-même, sa femme ou sa fille, sa servante ou les gens de son intimité, qui peuvent avoir posé des personnages, quand ils convenaient à la mise en scène. Encore ne fût-ce que par exception, la nature étant presque toujours prise directement sur le fait, avec des acteurs qui ne s'en doutaient pas et s'abandonnaient à leur franche originalité, s'occupant de vivre à leur guise, et non pas de se contorsionner pour obéir à l'idée du peintre. Et c'est cette absence de modèles patentés qui explique comment les maîtres hollandais n'ont jamais répété l'un de l'autre les mêmes personnages.

Puisque nous venons de rencontrer Jan Steen, — on le rencontre partout en Hollande, diable merci ! — expédions ses trois autres tableaux, plutôt curieux que recommandables par leur qualité.

Une *Saint-Nicolas*, avec sept figures : la mère, deux fillettes, deux garçons, le grand-père et la grand'mère. Beaucoup de gaieté, toujours ; de l'esprit ; une mimique juste et expressive. « Charmante scène de famille, *où l'on voit le patron des enfants*

leur apporter des bonbons ou des verges, » dit M. Viardot. Nous n'avons pas vu sur le tableau ce patron des enfants, le bon saint Nicolas, qui sans doute reste dans la cheminée, et ne se montre pas plus aux marmots hollandais que le « *petit Noël* » ne se montre aux enfants parisiens.

L'*Extraction du caillou.* Scène comique, d'un homme qui s'imagine avoir une pierre dans la tête, et du docteur qui risque l'opération. Dans cette tête lourde, il doit y avoir, en effet, quelque quartier de roc, ou un moellon, pour le moins. L'habile chirurgien-prestidigitateur se contente de faire semblant d'en extraire un petit caillou, qu'il laisse glisser dans un bassin tenu par une vieille femme. Les spectateurs, de rire. La farce est jouée, et le maniaque est guéri.

Une Scène de l'Ancien Testament, c'est plus fort! avec un ange! par Jan Steen! l'ange Raphaël, assistant à une opération non moins miraculeuse que celle de l'extraction du caillou : le jeune et pieux Tobie ouvre les yeux de son vieux père, par la vertu d'un poisson vraiment céleste, si l'on ose ainsi dire. Ici, les spectateurs ne rient pas, mais leur sérieux a sa bouffonnerie, qui était assurément l'intention de Jan Steen, le bon catholique, au milieu de la Hollande protestante!

Dans cette fantaisie biblique, le peintre a voulu faire aussi son miracle, en éclairant la pièce par des lumières différentes : une chandelle, des lampes, du

feu dans la cheminée. Mais il n'a pas été heureux dans sa tentative à la Gerard Dov, avec son combat de lumières factices. — Le tableau est assez grand, près d'un mètre en largeur; une douzaine de personnages, — sans compter l'ange!

Pieter *Quast*, le connaît-on en France? Son nom n'est pas dans le catalogue du Louvre. C'est un bon peintre, et de la première génération; il a signé des tableaux avant que Jan Steen eût seulement touché la brosse : 1632. On dit qu'il s'est formé d'après Adriaan van der Venne, mais il rappelle bien davantage les deux autres Adriaan : Brouwer et van Ostade; Brouwer surtout, qui serait peut-être son maître, — s'il avait eu des élèves; du moins, c'est à Brouwer que ressemblent le plus les quelques tableaux de Pieter Quast, à nous connus : le musée de Brunswick en possède deux petits. Il paraît que Pieter Quast eut une certaine réputation, car P. Nolpe, S. Savrij et H. Hondius ont gravé d'après lui. Il a laissé beaucoup de dessins, et il aurait même gravé aussi, selon van Eynden.

Son *Chirurgien de village*, opérant une vieille femme en présence d'un vieillard qui tient une tête de mort, est à la fois de la bonne comédie et de la bonne peinture. Un caractère délibéré, une touche vive et spirituelle; des fonds lestement frottés, dans la manière de Brouwer. Le panneau, presque carré, n'a que 25 centimètres de haut. Signé des deux let-

tres initiales du nom et du prénom, en un monogramme qui paraît avoir une prétention de *rébus*, et qu'on ne saurait se permettre d'expliquer. Peut-être cependant l'artiste n'y a-t-il point songé? Fatale onomatopée! dirait Odry, s'il n'était pas mort. Ce malencontreux monogramme aurait de quoi brouiller « les honnêtes gens » avec ce petit peintre si brave, mais apparemment très-mal élevé.

Cornelis *Saftleven* a souvent aussi quelque chose d'Adriaan Brouwer, par exemple dans son petit tableau où des enfants s'amusent autour du feu.

Jan Miense *Molenaar* est encore du même groupe inspiré par Brouwer et les van Ostade; il doit être né au commencement du dix-septième siècle, car un de ses tableaux à Brunswick est daté 1630 (?). Plus tard, il trahit quelque influence de Jan Steen, et c'est parmi les sectateurs de Steen que Smith le range. On constate, en effet, un mélange des trois maîtres ci-dessus indiqués, dans un excellent *Intérieur* avec des paysans dont un joue de la clarinette; ce musicien campagnard semble un peu volé à Brouwer. Dans une *École de village*, c'est le souvenir d'Isack van Ostade qui domine. Un troisième tableau représente un *Intérieur* avec des paysans qui chantent et une femme qui pince de la guitare.

Nicolaas *Molenaar*, confondu quelquefois avec un Cornelis Molenaar, d'une génération antérieure, —

parce qu'il signe son prénom C. ou K. (Claas ou Klaas, pour Nicolaas), et que cette initiale peut être prise pour celle de Cornelis ou Kornelis, — encore un sectateur des Ostade, d'Isack surtout, dans ses paysages d'hiver. Nous en avons un, au musée de Rotterdam, avec une rivière gelée et des patineurs; plus, une *Blanchisserie*, près d'un hameau; peinture solide, qui rappelle Dekker; signée, le nom en toutes lettres, le prénom par un monogramme où l'on peut supposer un A accolé au C de Claas.

Les tableaux de ces deux Molenaar ne sont pas rares dans les collections hollandaises de second ordre.

Renier *Brakenburgh* paraît avoir été directement élève d'Adriaan van Ostade. Il n'est pas cité au Louvre. Il aurait vécu quatre-vingt-dix-sept ans, selon le catalogue de Rotterdam : 1605-1702! Probablement 1605 est une faute typographique pour 1650, date adoptée par van Eynden et M. Kramm, mais qui est erronée, car un Brakenburgh important, de la collection Dupper à Dordrecht, est daté 1665.—Nous répéterons qu'il signe toujours avec un *h* final, sur ce tableau de Dordrecht comme sur les deux de Vienne, datés 1690, comme sur celui de Brunswick, daté 1689, comme sur les deux de Hanovre, datés 1694. On ne découvre pas la signature sur celui de Rotterdam : *Intérieur*, scène de médecin et de jeune malade, dans la manière de Jan Steen.

Brekelenkamp [1] n'est pas notable au musée de Rotterdam comme au musée van der Hoop. Nous avons dit que, sans posséder aucun renseignement sur sa biographie, on le suit néanmoins par les dates de ses œuvres, pendant près de vingt ans, depuis 1653, l'*Ermite* de la galerie Lazienki à Varsovie, jusqu'à 1669, la *Souricière* de la collection Dupper à Dordrecht. Le petit *Fumeur* de Rotterdam n'étant pas daté ne nous apprend rien de nouveau.

Il n'est pas difficile de rattacher Willem *Kalf* aux Ostade, car il fut élève de Hendrik Gerritsz. Pot, le familier de Frans Hals [2], de qui sort Adriaan Ostade. Dans son tableau de Rotterdam, *Intérieur de paysans*, Kalf se montre, comme toujours, excellent

[1] Sur un tableau du musée de Dresde (nº 1555), la signature est écrite : Breklenkamp, sans le second *e*. Mais, comme d'autres signatures ont cet *e*, plus conforme à une orthographe logique, nous adopterons Brekelenkamp, avec les catalogues d'Amsterdam, de Rotterdam, etc.

[2] H. G. Pot fut, de 1633 à 1639, lieutenant des arquebusiers du tir Saint-George à Haarlem, et son portrait se trouve, selon van Eynden, dans un des tableaux de Frans Hals, autrefois au Sint Joris Doele, maintenant à l'hôtel de ville (voir précédemment, p. 121). Il a demeuré en Angleterre, selon Walpole, et, en effet, le délicieux petit portrait de Charles Ier, nº 398 du Louvre, doit avoir été peint d'après nature. Ce tableau était autrefois dans la galerie des princes d'Orange à La Haye, et Reynolds, dans son *Tour in Holland*, en parle, comme l'ayant vu là, en 1781.

coloriste ; mais cette peinture a beaucoup souffert et elle est dénaturée par des retouches. — Willem Kalf ne doit pas être né en 1630, ainsi que le supposent les catalogues de Rotterdam, d'Amsterdam, de Paris, de Dresde, etc., car il a, au musée de Francfort, un tableau signé : *W. Kalf*, avec la date 1643.

Le tableau de Hendrik Martensz. *Sorgh* au musée de Rotterdam est assez surprenant : Buste de vieillard, *grandeur naturelle*, avec une collerette blanche; très-bien peint. On sait la facilité de touche que Sorgh avait apprise de Teniers peut-être. Le père *Marten* était, à ce qu'il paraît, « *voiturier d'eau*, » suivant la drôle d'expression employée par le catalogue du Louvre, — mettons batelier sur la Meuse, et faisant un service de transport par eau entre Rotterdam et Anvers. Hendrik aura pu ainsi fréquenter l'atelier de Teniers. Son surnom héréditaire viendrait du mot hollandais *zorg*, qui veut dire *soin*, le batelier Marten étant estimé pour son exactitude de commissionnaire. Mais, néanmoins, ce qu'il y a de sûr, c'est que Hendrik le peintre signe toujours : *Sorgh*, précédé du monogramme des prénoms : *HM*, l'*H* formé dans l'*M*, par une petite barre horizontale. Nous avons constaté cette signature au musée de Brunswick sur deux tableaux, dont l'un est daté 1665; chez M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles, sur une excellente *Partie de cartes ;* sur le *Marché aux poissons* du musée van der Hoop, etc. Le cata-

logue de la galerie Lazienki à Varsovie la mentionne pareillement, avec la date 1643, sur un *Intérieur de cuisine*. On en citerait bien d'autres encore avec l'*S* en tête du nom; mais nous n'en avons jamais vu commençant par *Z*.

Les *Wijck,* Thomas et son fils Jan, écrivent toujours leur nom avec un *c*. Le catalogue de Rotterdam et le catalogue du Louvre, qui cite une fois Jan comme maître de van Huchtenburgh, ont donc tort d'écrire : Wijk, ou Wyk. —Thomas a trois tableaux très-différents : un *Intérieur* avec une femme entourée de ses enfants, une *Vue de rivage* et un paysage *italien;* car il a fait un peu de tout, non pas avec une égale habileté. Ici, comme toujours, il est moins fort dans le paysage et le plein air que dans la peinture d'intérieur, où cependant il exagère trop les contrastes d'ombre et de lumière.

On considère Barend *Gael* comme un sectateur de Philips Wouwerman, qu'il cherche, en effet, dans la tournure de ses petits chevaux et dans l'arrangement de ses groupes. Mais, dans sa pratique, il a souvent plus de rapport avec Isack Ostade, par exemple dans ses deux petits tableaux du musée de Rotterdam : une Paysanne faisant des gâteaux à la porte de sa chaumière, et un Cavalier descendu de son cheval, pour causer avec des campagnards; l'un est trop tapoté de touche; l'autre, plus sobre, quoique vigou-

reux de couleur, pastiche un peu Pieter Wouwerman, en même temps qu'Isack van Ostade. Tous deux sont signés : B. GAEL, sans date. — Nous n'avions pas encore rencontré ce peintre dans les musées de la Hollande.

Autre nouvelle connaissance, qui n'a jamais fait de bruit à l'étranger : Gerrit *Lundens*. C'est aussi la première fois que nous ayons à en parler dans ces études sur l'art hollandais. Les catalogues de l'Europe ne le mentionnent point, si ce n'est Dresde, sous le nom de Gerrits *Lunders*, et Hanovre, pour un *Intérieur,* daté de 1660. M. Blokhuyzen, à Rotterdam, possède deux tableaux de lui, signés et datés, l'un de 1657, l'autre de 1667. Le musée en a deux aussi, petits pendants, où sont groupés des villageois en goguette. Toutes ces peintures, sujet et style, sont une sorte d'amalgame de van Ostade et de Jan Steen.

Gerrit Lundens est plus original, et même bon praticien, dans un tableau que nous avons vu chez M. Lamme, et qui est destiné au musée : un *Arquebusier*, en pourpoint couleur chamois et chapeau jaunâtre, à plumes flottantes. Debout sur un quai, il tient son arquebuse et la fourche servant de point d'appui pour le tir. Le long du quai, une rangée d'arbres; au fond, à gauche, des maisons. Belle signature : GLUNDENS, l'L formant monogramme avec le grand G du prénom.

Cette figure assez fièrement tournée, qui s'enlève

sur des fonds en légers frottis, le style du dessin et la couleur, feraient supposer que Lundens a touché parfois, — de loin, — aux grandes écoles, peut-être à Frans Hals, peut-être à Rembrandt, car il a quelque chose d'Anton Palamedes, de Willem de Poorter, et même de Nicolaas Maes, en certains tons moelleux et rompus. Finalement, c'est un talent de troisième ordre. Mais encore est-il bon de se renseigner sur ces artistes médiocres, dont on peut trouver, par hasard, des œuvres dans la circulation.

Philips Wouwerman. — A son tour, Philips Wouwerman nous servira pour rallier les peintres de petites batailles et de *chevauchées* quelconques.

Ses trois tableaux sont bien usés. Le plus important était un *Pillage* par des gens de guerre; cavaliers et soldats qui maltraitent des paysans; au loin, le village en flammes. Dans un autre, de sa première manière, deux hommes et un cheval blanc sont arrêtés près d'une cabane. Le plus petit offre seulement un gentil cavalier au milieu d'un paysage sablonneux. C'était très-fin et très-spirituel, mais il n'en reste guère.

De Pieter Wouwerman, une vaste toile : 1 mètre et demi de large sur 1 mètre de haut! Aussi la composition est-elle un peu vide. Sujet militaire; un camp dans une contrée montagneuse; des tentes et des équipages de guerre, des chevaux qui se cabrent, quantité de personnages. — Un second Pieter Wouwerman, tout petit, représente deux enfants jouant

avec une chèvre et un chien, dans un paysage.

Nous avons aussi le troisième frère, Jan Wouwerman. Rareté bien précieuse, qu'un tableau de lui! Nous le retrouverons dans la catégorie des paysagistes.

Joost Cornelisz. *Drooch Sloot* avait précédé de beaucoup les Wouwerman dans le genre des mêlées soldatesques, des cavaliers à l'aventure, des kermesses et fêtes populaires. Car, dès 1616, il était reçu maître dans la gilde d'Utrecht, suivant Hoevenaar, reproduit par van Eynden [1]. On cite un de ses tableaux daté 1618; le musée de Vienne en a un, signé en toutes lettres, et daté 1630; le musée de Brunswick, une grande toile, large de 5 pieds 1/2, — l'*Étang Bethseda*, où se plongent des malades, des infirmes et des vieillards, signé aussi en toutes lettres et daté 1643; le musée de Berlin, ce même sujet, emprunté à l'Évangile de saint Jean, avec le double monogramme seulement, et sans date; le tableau du Louvre (n° 132) est daté 1645; celui du musée de Rotterdam, 1649, avec la signature entière : *Jc.* (le c appliqué sur le milieu du grand J), *Drooch Sloot*, ces deux mots séparés, bien entendu, le premier terminé par *ch* au lieu d'un *g* qui serait plus régulier : *Droog Sloot* (fossé desséché). Toutes

[1] Van Eynden possédait « un portrait de Drooch Sloot peint par lui-même, daté 1630, et où l'artiste semblait avoir environ cinquante ans. »

les signatures à nous connues sont disposées et orthographiées de la même façon.

Le tableau de Drooch Sloot à Rotterdam compte assurément dans son œuvre, surtout à cause de sa dimension (1 m. 65 c. de large sur 1 m. 10 c. de haut). Dans cette vaste *Kermesse*, comme dans plusieurs autres de ses compositions, le peintre hollandais semble chercher les Teniers. Peut-être s'était-il formé d'abord à l'imitation de Teniers le vieux, son contemporain.

Jan *van Huchtenburgh* est issu de Philips Wouwerman, au second degré, par l'intermédiaire de Jan Wijck, disciple du grand Philips. Il est vrai qu'il se modifia ensuite, durant ses études à Rome avec son frère Jacob, et à Paris sous van der Meulen. Sa première manière est la meilleure; plus tard, il devient vide et mélodramatique. Son *Marché aux chevaux,* du musée de Rotterdam, est peut-être un de ses chefs-d'œuvre : devant une porte de ville, groupes de chevaux et beaucoup de monde; à droite, le paysage et un horizon lointain. Exécution facile et adroite, belle couleur. — Ses deux autres tableaux sont bien inférieurs : un *Choc de cavaliers* et un paysage hollandais.

Dirk *Maas*, son élève, l'imite dans une vue de *Camp*, avec des cavaliers en avant d'une tente; il a aussi un paysage *italien*, avec des personnages de Lingelbach.

Lingelbach ! Il faut bien en arriver à ces peintres métis, qui croyaient trouver encore le secret de l'art en Italie, au dix-septième siècle !

LES PSEUDO-ITALIENS. — Cette fureur d'imiter l'Italie avait pris toute l'Europe, comme on sait, vers le commencement du seizième siècle ; le Nord aussi bien que le Midi. Dans les Pays-Bas, la glorieuse tradition des van Eyck était délaissée, et tous les artistes des Flandres et de la Hollande, constituant alors un même État, s'encoururent au delà des Alpes. Cette émigration, qui fut générale au seizième siècle, continua en Hollande, même après la Séparation de 1579, même encore « sous le règne » de Rembrandt, et jusqu'à la fin du dix-septième siècle, — jusqu'à la mort de l'école hollandaise.

Il y a ainsi, durant deux siècles, une chaîne ininterrompue de Hollandais dénationalisés, qui aboutit à des van der Ulft, exécutant le sujet italien, paysages italiens, villes italiennes, personnages italiens, — sans avoir jamais vu l'Italie !.. à des *Polydor* (Glauber), le digne associé du *Poussin hollandais* (Gerard de Lairesse), qui n'était pas Hollandais, mais Wallon de Liége ! — Lastman, dont nous avons déjà parlé, et qui était en Italie à la même époque que Poelenburg, dit *Satiro,* se rattache au milieu de la chaîne. — Jan van Schoorl en est le premier anneau.

Ce fut un très-grand artiste que VAN SCHOORL, en

son temps, et dont on admire encore des œuvres extrêmement magistrales, à l'hôtel de ville d'Utrecht, au musée et à Saint-Sauveur de Bruges, au musée d'Anvers, au musée de Cologne, à ceux de Darmstadt, de Munich et de Vienne. Il faut avouer que les *érudits* ne s'accordent point à reconnaître l'authenticité de la plupart de ces peintures, notamment du fameux triptyque de l'ancienne collection Boisserée, aujourd'hui à Munich, la *Mort de la Vierge*, que M. Passavant [1] restitue à un peintre colonais dont le nom n'est pas trouvé. Mais, du moins, quelques-uns de ces tableaux sont incontestables [2], et ils suffisent à montrer le style de van Schoorl, son profond sentiment, son dessin correct, son entente de la composition, du mouvement des figures et de l'arrangement des draperies.

[1] Catalogue du musée de Francfort-sur-Mein (*Städelsche Kunst-Institut*), n° 117, p. 77, à propos d'un tableau du même maître colonais, tableau également attribué autrefois à van Schoorl. — M. Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, a donné, d'après Johanna Schopenhauer, une longue et enthousiaste description de cette *Mort de la Vierge*, censée le type des œuvres de van Schoorl. La biographie de van Schoorl et le catalogue de ses tableaux, au nombre de 51 ! occupent 38 pages dans l'ouvrage de M. Michiels, t. III, p. 165-203.

[2] Par exemple plusieurs de ceux qui sont conservés à l'hôtel de ville d'Utrecht. Encore est-il probable que certains portraits des *Croisés* ont été peints par Antonie Mor, élève de van Schoorl.

Le musée de Rotterdam prétend avoir trois van Schoorl. Il en a un, parfaitement authentique; c'est déjà très-curieux : le *Baptême du Christ* par saint Jean, figures presque de grandeur naturelle, fond de paysage. Ce tableau, — cité par Karel van Mander, — fut peint à Haarlem, pour Simon Saan, commandeur de l'ordre de Saint-Jean[1]. Il est signé très-lisiblement : *JScorel Pigebat*, 1525, le J du prénom en monogramme avec l'S. L'artiste, alors âgé de trente ans, était déjà revenu de ses aventureux voyages en Allemagne, en Italie, en Orient; tout transformé — on s'en aperçoit — par l'étude des maîtres romains et florentins.

Hélas! sur ce grand panneau[2] si précieux, il ne reste presque plus rien du maître illustre qui éduqua l'excentrique Marten van Heemskerk et Antonie Mor, un des meilleurs portraitistes issus de la Hollande. Le bois était presque à nu, sans doute, et les

[1] « Simon Saan fit à van Schoorl un gracieux accueil : il aimait beaucoup la peinture et le chargea de plusieurs travaux. Quelques-uns de ces tableaux ornaient encore la cité hollandaise (Haarlem), à l'époque de Karel van Mander : il en parle avec de grands éloges, principalement d'un *Baptême du Christ*, où l'on voyait de charmantes femmes au doux visage, peintes à la manière de Raphaël et levant les yeux vers le Saint-Esprit, qui descendait sous la forme d'une colombe; puis, dans le lointain, un paysage et des figures nues. » — Michiels, t. III, p. 185.

[2] 2 mètres 13 centimètres de haut, sur 1 mètre 44 centimètres de large.

repeints qu'on a dû ajouter ont détruit le caractère primitif de l'œuvre; il faut maintenant deviner ce qu'elle fut autrefois, comme tournure et surtout comme exécution ; car, si les lignes générales y sont encore à peu près, la couleur et la touche de l'habile praticien n'y sont plus.

Les deux autres tableaux attribués à van Schoorl, une singulière *Madone avec l'Enfant* et une *Adoration des Mages,* très-détériorés aussi, ont également perdu leurs accents caractéristiques, et ils n'ont pas, comme le *Baptême du Christ,* l'avantage d'une tradition certaine et d'une signature.

L'attribution à Marten *van Heemskerk* d'une autre *Adoration des Mages* et d'un sujet allégorique n'est pas non plus très-justifiée. On n'y retrouve guère la bizarrerie de composition et la bravoure de dessin qui lui étaient habituelles; car il a de l'énergie et de la science[1], tel qu'on le voit au musée de Berlin par exemple, dans un tableau signé : *Martinus van Heemskerk Inventor*, 1561, où sont rassemblés Momus, Minerve, Vulcain et Neptune.

Au musée de Vienne, il a signé une *Bacchanale*, d'après Jules Romain : *Martinus Hemskerkius Pingebat.* Ses œuvres ne sont pas rares en Allemagne : le musée de Munich en possède onze; la collection de Moritz Capelle, à Nuremberg, quatre; le musée

[1] Rembrandt avait dans ses collections, inventoriées en 1656, « un carton plein de gravures, œuvre complet de Heemskerk. »

de Darmstadt, deux, etc. M. Michiels, dans son *Histoire*, en a catalogué 129 !

Quoiqu'il latinise son nom et qu'il soit converti à la mythologie, ce *Hemskerkius* y met encore du sien, et il n'a pas absolument abjuré toutes les qualités de sa race : l'homme du Nord transparaît du moins sous le déguisement méridional. Cornelis *van Haarlem*, qui vient un demi-siècle après lui, n'est plus qu'un simple copiste de l'art italien, dès lors en décadence. Contemporain des Carrache, il singe l'école bolonaise, qui singeait l'école romaine, qui, elle-même, imitait l'antique. Quelle dégringolade!

Un seul tableau de van Haarlem, heureusement : *Bacchus jeune*, signé du monogramme, le C accolé contre le premier jambage de l'H, et daté 1608. Nous avons vu que le *Massacre des Innocents* et l'*Adam et Ève* du musée d'Amsterdam, peints dans toute la ferveur du pastiche italien, sont datés 1590 et 1592. Une *Bethsabée* et une sorte de *Banquet* mythologique, au musée de Berlin, sont datés 1617 et 1618. Il paraît que le musée de Stockholm possède sept tableaux de Cornelis van Haarlem! Je les aime mieux là qu'au Louvre,—qui n'en a point.

Poelenburg et sa petite bande. Peu d'artistes, si ce n'est le chevalier van der Werff, ont eu autant de succès que Poelenburg, dit *Satiro*. Penser que Rubens avait deux paysages de lui dans sa collection,

que van Dyck a fait de lui un portrait, gravé par de Iode, que Charles Ier d'Angleterre voulait le garder à sa cour, que ses tableaux sont partout et fort estimés, que son nom est encore un des plus universellement célèbres de l'école hollandaise, avec ceux de Gerard Dov, des Mieris, et du chevalier van der Werff!—Il est très-adroit, sans doute, et ses figurines ressemblent à celles de la fabrique de Sèvres, pour orner des pendules ou des étagères.

Deux tableaux de son répertoire : un « paysage *arcadien*, » avec des Nymphes au bain, et un paysage, non moins mythologique, avec une Nymphe endormie et un Amour, épiés par un berger.

Ses élèves : Daniel *Vertangen*, né à La Haye, où il mourut en 1657 : le petit *Moyse* sauvé par la fille du Pharaon; — Jan *van der Lijs,* né à Breda, en 1600, mort à Rotterdam, en 1657 : paysage boisé et montagneux, avec des Nymphes qui se baignent; son monogramme est composé des quatre lettres IVDL; — Jan *van Bronkhorst,* né à Utrecht, en 1603, mort vers 1680 : un paysage *italien,* avec de l'eau et des ruines; il paraît que ce van Bronkhorst a fait aussi quelquefois de la « grande peinture, » car, au musée de Brunswick, un tableau large de 7 pieds 8 pouces, avec des figures entières, de grandeur naturelle, est signé : *Jo. Bronkorst Fecit.* Il fut reçu bourgeois d'Amsterdam en 1652, dans le même mois que Ferdinand Bol, Goveri Flinck, Asselijn, Jacob van Loo, etc.

Nous rencontrons ici la pléiade qui fourmillait à Rome vers le milieu du dix-septième siècle : Both et les autres imitateurs de Claude Lorrain, Berchem et sa nombreuse suite, Karel du Jardin, et Jan Baptist Weenix, et Pijnacker, et Lingelbach, et Hendrik Verchuring, et Frederik Moucheron! que sais-je? il n'y manque guère, pour commencer, que le *Bamboccio* et le *Krabbetje*, Asselijn, le petit bossu aux mains crochues, qui eut la chance d'être portraituré par Rembrandt! Mais, pour finir, nous aurons *Polydor*, dit Glauber, le noble poursuivant des Poussin, dans les contrées féériques de l'Arcadie!

Ces associés de la *Bande académique* ne sont pas, en général, les plus mauvais au musée de Rotterdam, où, par exemple, Karel *du Jardin* a un vrai petit bijou, avec un cavalier, un berger et trois vaches traversant un ruisseau, fond de montagnes illuminées par le soleil; peinture claire, fine, égayante, harmonieuse et très-ferme; toutes les qualités naturelles aux maîtres hollandais, quoique le site soit censé italien. Karel a cette singularité : qu'il est excellent, quand il n'est pas détestable, comme dans ses figures de grande dimension. — La date de sa naissance — nous croyons l'avoir prouvé à propos de son portrait au musée d'Amsterdam — n'est pas 1635, mais 1625 environ, et le catalogue de Rotterdam fera bien de changer son chiffre 3 pour le chiffre 2.

Les tableaux de Jan *Both* sont aussi très-nota-

bles : une belle et libre étude de paysage, d'après nature, avec un vieux saule au bord de l'eau, deux pâtres et des chèvres; — un effet de soir sur un paysage italien, avec une ville et la mer à l'horizon ; des bœufs attelés à un chariot s'en vont le long d'une route conduisant à une vieille tour ; beaucoup de lumière et d'harmonie.

Willem *de Heusch,* élève de Jan Both,et Jacob de Heusch, élève de son oncle Willem, ont une demi-douzaine de paysages, tous *arcadiens!* Deux des Willem, ornés de cascades, se rapprochent assez de Both; ils sont signés : *GDHeusch f.*, les grandes lettres formant monogramme, le G pour le prénom, changé, par habitude italienne, de Willem en Guglielmo (Guillaume). — On ne sait pas exactement quand mourut Willem de Heusch. La dernière date que nous connaissions sur une de ses œuvres est 1696, au musée de Brunswick.

Le tableau de Herman *van Swanevelt,* élève direct de Claude Lorrain, paysage *arcadien* toujours, avec un satyre, une femme et un enfant, offre aussi l'intérêt d'une signature en toutes lettres : HVSWANEVELT F. A. WOERDEN. 1647 (ou peut-être 67?), l'H, le V et l'S en monogramme, et l'A du nom, accolé au W qui le précède. Woerden est la petite ville, — voisine d'Utrecht, — où naquit l'artiste.

Passons une espèce de marine, avec une côte rocheuse, par Adam *Pijnacker,* —un paysage italien,

par J. B. *Weenix*, — deux *idem*, par *Lingelbach*, — un paysage, une plage et un excellent petit tableau de genre, *Maréchal ferrant un cheval*, par Hendrik *Verschuring*, une *Conversation*, par son fils Willem, — un grand paysage montagneux, par Frederik *Moucheron*, et une *Vue de Rome*, par son fils Isack.

Le paysage de Frederik Moucheron est *étoffé* de figures et d'animaux par Jan *van der Meer de Jonge* (*le jeune*), qui n'a rien de commun avec notre Jan van der Meer de Delft. Le musée de Rotterdam possède aussi un tableau, paysage et troupeaux, par van der Meer de Jonge, avec la date 1688. — Le tableau du musée d'Amsterdam est daté 1678. Sur les trois tableaux du musée de Berlin, deux sont datés, l'un 1679, l'autre 1680. Quelques eaux-fortes (catalogue Rigal) portent la date 1685. La signature est toujours la même : *Ivder Meer de Jonge*, et se trouve sur presque tous ses tableaux; elle doit être sur les deux paysages du musée de Dresde (n°s 1361 et 1362) attribués au van der Meer, né à Schoonhaven, en 1628, et qui sont assurément de van der Meer de Jonge.

Quand est né ce van der Meer de Jonge? Balkema dit en 1665, à Utrecht; c'est impossible, puisque nous avons un tableau daté 1678; le catalogue du Louvre dit 1650, à Haarlem; le catalogue d'Amsterdam dit 1646, à Utrecht; le catalogue de Rotterdam ne dit rien. Et nous restons seulement avec les dates des œuvres : 1678 à 1688.

Le talent de cet artiste, probablement élève de Berchem, n'a d'ailleurs rien de séduisant; au contraire, il est mou et lourd, sans lumière comme sans esprit. Il semble que van der Meer de Jonge peint avec la laine de ses moutons. Si nous avons rassemblé ces quelques renseignements sur lui, c'est afin qu'on n'emmêle point cette personnalité insignifiante avec celle de notre grand mystérieux, Jan van der Meer le Delftois.

Pour *Berchem*, ce n'est pas à propos de ses deux pastorales du musée de Rotterdam qu'on peut s'occuper de lui; elles ne comptent pas dans son œuvre, bien qu'elles aient plusieurs de ses qualités banales. Suffit qu'il y a berger et bergère, un âne et un cheval blanc, des vaches et des agneaux; les mêmes qui sont habitués à traverser le même gué et à se reposer à la même ombre.— Berchem nous fait toujours penser à ces rubriques du théâtre, où, pour simuler du monde, des défilés et des foules, les mêmes comparses reviennent sans cesse après avoir fait un tour derrière la toile, passent et repassent, quelquefois avec un autre manteau et un autre attirail, ou groupés différemment. Chez Berchem, bêtes et gens sont des comparses qui sautent d'une toile sur une autre, pour s'y livrer aux mêmes exercices. — Une douzaine de figurants, équipés de casques et de lances, représentent, au moyen de manœuvres habiles, une armée innombrable sur une petite scène du boulevard. Avec un pâtre cou-

vert d'une peau de mouton, une bergère à jupon bleu, une vache jaune et une vache blanche, un âne toujours gris, une chèvre bigarrée, un chien fauve et trois ou quatre brebis, Berchem a peuplé la campagne romaine, si déserte, — et l'Arcadie! Quel étonnant magicien! — N'empêche que certaines œuvres de Berchem ne soient de premier ordre dans l'école hollandaise.

Ses élèves sont nombreux et bons à étudier au musée de Rotterdam.

La personnalité d'Abraham *Begein* est fort embrouillée par les biographes, et son nom même est transfiguré en celui de *Bega* par le catalogue du Louvre, très-embarrassé aussi sur les prénoms, comme sur les dates de naissance et de mort. Pour les prénoms, c'est Nicolaï qui a raison; pour la naissance et la mort, c'est Weijerman qui donne les dates approximatives. Le musée de Bruxelles possède un tableau (nº 10) qui nous éclaire un peu sur tout cela, par une seule signature : une *Marine des environs de Naples* est signée : *C A Begein*, 1659, les trois premières lettres en un beau monogramme très-élégamment combiné. Begein, ou Begeijn, comme il signe au musée de Berlin (nº 971 [a]), avait donc deux prénoms : Cornelis, Abraham; il était donc en Italie, peintre tout formé, en 1659, et il doit donc être né vers 1630, sans doute un peu après Berchem dont il procède évidemment, et non pas en 1650, comme le suppose le catalogue de Rotterdam.

Voilà notre homme presque reconstitué, au moyen d'une simple signature! L'étude des œuvres est vraiment secourable pour l'histoire des artistes et de l'art!

Abraham Begein a trois tableaux au musée de Rotterdam : un paysage, avec deux femmes, dont une sur un mulet, et un troupeau de bétail; — un berger couché près de ses moutons; — une paysanne qui trait une chèvre; vigoureuse étude d'après nature, à mi-grandeur; la femme, en corsage rouge et jupon bleu bien drapé, est assise par terre, de face. Paysage tout simple, à larges plans, seulement pour servir de fond à la figure. Je crois que ce tableau est signé; il faudrait le descendre de sa haute rangée et l'examiner de près.

Hendrik *Mommers* n'est pas au Louvre; il est à Rotterdam, en deux bons exemplaires, paysages avec animaux, dont l'un est signé : *HMommer*, l'H formé sur l'M par une barre horizontale, l'*s* final, s'il y en a un, imperceptible.

Point de J. F. *Soolmaker* au Louvre, non plus; à Rotterdam, un paysage avec une traversée de gué; aussi bon qu'un mauvais Berchem. Le musée de Bruxelles montre encore une signature précieuse de ce peintre assez rare sur un paysage orné d'une fontaine : J. F. Soolmaker ff. Voilà le nom tel que le maître l'écrit, quoiqu'il semblât plus correct de le commencer par un Z (faiseur de semelles).

Viennent ensuite Jan *van der Bent* : paysage

italien, avec un cheval blanc, des vaches, une chèvre, et trois figurines; — Michiel *Carrée :* un paysage, assez grossier, comme toujours; — et M. *Blinkvliet*, qu'on dit sectateur de Berchem et de Jan Both : un paysage italien, avec une *dame* sur un mulet et un pâtre conduisant un âne. — C'est à peu près tout, de la longue succession des pseudo-Italiens.

Eh bien! et *Polydor* qui devait clore la série? *Johannes* Glauber, dit *Polydor*, a naturellement deux paysages du pays fabuleux, dit l'*Arcadie*, avec des bergers de là-bas, qui dansent et qui se comportent à la grecque, comme il convient; œuvres « tout à fait semblables à celles de Gaspard Poussin, » dit M. Viardot. En effet, Polydor n'a plus rien de lui-même, — rien de la nature, ni de l'art.

Les paysagistes. — Ceux, du moins, qui ne sont pas entrés déjà dans d'autres catégories.

Hobbema, le premier. C'est une bonne fortune pour un musée encore pauvre comme celui de Rotterdam que d'avoir un Hobbema, même de petite dimension [1], même un peu fatigué. La composition d'ailleurs en est charmante : un étang, où pêchent deux hommes, l'un, debout, de face, vêtu de rouge, l'autre, assis et vu de dos. Les reflets du paysage dans l'eau sont très-justes — et très-fantastiques. De l'autre côté de l'étang, vers la gauche, une mai-

[1] 63 centimètres de large sur 49 de haut.

sonnette ombragée de grands arbres et un petit bonhomme rose, en lumière. Plus à gauche, tout au bord du panneau, un chemin sur lequel viennent deux figurines. Les premiers plans sont entièrement dans l'ombre, mais la lumière éclate dans les lointains, dans les percées, et par-ci par-là. C'est très-beau de ton, quoique la peinture, frottée en plusieurs endroits et un peu éteinte, n'ait plus son grain primitif.

La signature *M. Hobbema*, assez douteuse, au premier aspect, est cependant originale, à ce que je crois.

Nous aurons occasion de reprendre Hobbema et de l'étudier à fond dans un travail sur les collections particulières de la Hollande.

Ici, nous avons, en superbe qualité, un de ses sectateurs, Jan VAN KESSEL, *d'Amsterdam,* qui ne semble pas appartenir à la nombreuse famille des van Kessel d'Anvers. On le dit né en 1648 et mort en 1698. A ma connaissance, il n'y a *pas un seul* de ses tableaux dans aucun des musées de l'Europe. Aussi a-t-on souvent baptisé ses œuvres du grand nom de Hobbema, et de fins amateurs peuvent s'y tromper; non pas en Hollande cependant, où quelques collections possèdent des types purs et excellents de son style, adhérant, de très-près, tantôt à Hobbema, tantôt à Jacob van Ruisdael.

Chez M. Dupper par exemple, à Dordrecht, on admire une *Entrée de forêt*, avec un grand chêne,

au pied duquel sont assis une paysanne en caraco rouge et un petit garçon. A droite, sur un chemin, arrive un petit cavalier. A gauche, au loin, deux figurines. Fond boisé ; ciel gris. C'est un mélange de Hobbema et de Ruisdael, mais néanmoins avec une originalité personnelle. La signature est entière : *J. van Kessel.*

Chez M. Ruhl, à Cologne, on voit aussi un beau paysage plat, dans le genre de Philip Koninck, l'élève de Rembrandt, avec la signature *JvKessel*, les trois premières lettres en monogramme, selon la forme la plus habituelle au maître.

Il paraît que plusieurs peintres assez célèbres ont collaboré avec Jan van Kessel, notamment Abraham Stork, auteur des figures dans un grand tableau, *Vue du Dam et de l'hôtel de ville d'Amsterdam*, payé 104 florins, à une vente publique, Amsterdam 1696. Les Catalogues de Hoet et Terwesten indiquent encore quelques paysages, « attribués à Ferdinand van Kessel d'Anvers, » mais qui doivent être du Jan d'Amsterdam, par exemple une « *Vue du bois de La Haye*, tel qu'il était en 1674. »

Le catalogue du Louvre dit avec raison que Jan van Kessel a peint des effets de neige et d'hiver ; nous en avons vu quelques-uns, où alors c'est l'influence de Ruisdael qui domine. Selon M. Kramm, Jan aurait aussi gravé à l'eau-forte ; ses gravures, s'il y en a, doivent être à la fois bien accentuées et très-spirituelles.

Donc voici à Rotterdam un des chefs-d'œuvre de ce van Kessel, et d'après lequel on peut être initié à son talent : *Vue d'une des écluses d'Amsterdam ;* l'eau de travers en travers au premier plan, avec un bateau dans la demi-teinte ; l'écluse, un peu en arrière, au milieu, avec son pont-levis, sur lequel passent plusieurs petits personnages ; à droite et à gauche, un bout de quai, avec des arbres brunâtres ; tout le fond, dans la vapeur ; mais on y distingue le clocher de la vieille église (*oudekerk*) d'Amsterdam.

Ce qui saisit dans cette peinture, c'est son unité, un grand parti pris d'ensemble, une harmonie simple et forte dans une gamme rousse, avivée par des gris d'argent. Le ciel a la puissance de ton particulière à ces paysagistes privilégiés, Ruisdael et Hobbema, Philip Koninck. Van Kessel n'est pas sans avoir étudié aussi ce Koninck, issu de Rembrandt ; il est vrai que Ruisdael s'en était déjà approprié lui-même les profondes qualités de coloriste.

Signature comme au tableau de Cologne : *Jv. Kessel,* sans date, malheureusement.

Le second tableau est une étude d'*Intérieur de forêt*, d'après nature sans doute : des troncs d'arbres, très-fermement modelés, des échappées de lumière olivâtres sur des broussailles ou des gazons, des flaques d'eau, au premier plan, avec des reflets prestigieux ; une conscience de détail singulière, et, malgré cela, une touche libre et de larges accents de couleur. Hobbema toujours, — à peu près : la diffé-

rence est que Hobbema fouille plus profondément ses feuillages et qu'il répand l'air partout, qu'il est plus fin de ton dans ses clairs et dans certaines couleurs brisées, telles que ses gris et ses rouges, vraiment inimitables et même innommables, quoiqu'on essaye de les indiquer approximativement par le terme banal d'une couleur franche.

Il se trouve que le tableau de ROMBOUTS est aussi un petit chef-d'œuvre, comme l'*Écluse* de van Kessel; mais il ne ressemble point du tout à Hobbema : peut-être cela tient-il au sujet, c'est-à-dire au site choisi, ce jour-là, par le paysagiste. Il ne s'agit point de forêts, ni d'étangs, avec des pêcheurs à la ligne. Nous sommes au bord de la mer, qu'on aperçoit, pas loin, au bout d'une plage; à droite, des éminences de dunes; à gauche, des maisons de — pêcheurs, mais de pêcheurs maritimes. Pas le moindre arbre; ni buisson, ni verdure. Le sable, l'eau et le ciel. Beaucoup de petits personnages sur les dunes et près des cabanes. Les premiers plans très-vigoureux, les fonds très-fins, le ciel d'un gris rembranesque. Perspective aérienne, ton local, harmonie générale, — c'est parfait.

Et si original, pour cet artiste censé un imitateur! mais il faut dire que Rombouts, pas plus que van Kessel, ne sont point du tout des faiseurs de pastiches : ils ne se proposent point du tout d'imiter Hobbema ou Ruisdael. Ils travaillent, devant la na-

turé, de plein cœur, et au courant de la brosse. Seulement, comme ils avaient un sentiment analogue au sentiment de Hobbema et de Ruisdael, comme ils tenaient d'eux sans doute leurs procédés et toute leur éducation artistique, comme ils étaient impressionnés par le même pays, le même ciel, les mêmes effets pittoresques, il arrivait, lorsqu'ils peignaient un site pareil à ceux que leurs initiateurs avaient peint, il arrivait que l'initié ressemblait à l'inventeur de génie. Et c'est justement parce qu'ils ne cherchaient point à produire des copies trompeuses, que certains de leurs tableaux peuvent être pris pour des œuvres authentiques des maîtres typiques; car ils n'ont point le caractère timide et les tâtonnements d'un pastiche, mais, au contraire, la franchise et la sincérité d'une pratique indépendante.

Hobbema n'a jamais fait de marine avec des dunes, que je sache, ni les écluses des canaux d'Amsterdam. Rombouts et van Kessel ne pensaient donc point à lui en représentant ces vues toutes naïves; ni à lui, ni à personne autre. Aussi les amateurs étrangers à la Hollande hésiteraient certainement pour nommer l'auteur de l'*Écluse,* et surtout l'auteur du paysage aux dunes. L'*Écluse* ferait songer peut-être à Dekker, ou à Naiwjncx, quand on connaît la peinture de ce maître si rare. Le paysage aux dunes... qui rappellerait-il? un peu Salomon Ruisdael, dans ses œuvres de haute qualité.

Ce tableau de Rombouts est d'une conservation

étonnante, la pâte serrée ayant fait émail sur le panneau. Il a une signature microscopique, mais très-régulière et immaculée. Les lettres en sont si petites, si petites, que nous ne les avions jamais lues distinctement, lorsque la première partie de ce volume (le Musée van der Hoop) a été imprimée. Nous avons donc à nous reprocher quelques inexactitudes dans l'alinéa relatif à *Rontbouts*, page 132. Depuis le tirage de ces premières feuilles, nous avons étudié avec une loupe la gentille signature, et nous en avons un fac-simile, que nous regrettons bien de ne pas montrer ici : plus tard, si nos biblicules sur les musées de la Hollande ont la chance de nouvelles éditions, nous ne manquerons pas de publier les fac-simile de tant de signatures précieuses que nous avons relevées avec grand soin. La moindre gravure sur bois vaudrait infiniment mieux que toutes nos traductions par des caractères typographiques et par des mots.

Le nom est en toutes lettres : *Rombovts,* l'R ayant de l'analogie avec celui des signatures de Ruisdael, et portant de même en monogramme un grand J, et peut-être un V ; il semblerait, de plus, qu'un S est formé avec la boucle supérieure de l'R. Ce n'est pas tout : l'*m* — paraît certain, mais encore pourrait-il faire *n t*. Cela explique comment sur la signature du tableau de Berlin on lit *Rontbovts*, et aussi comment M. Waagen, dans la table alphabétique terminant son catalogue, donne pour initiales des prénoms : V. S. [1].

[1] Après avoir donné A. V., dans l'article même relatif à Rom-

Quant au prénom *Nicholas*, proposé par Smith, — écarté définitivement. Le J est incontestable, si le V et l'S sont douteux. Nous nous en tiendrons donc à J. Rombouts, sauf à compléter le prénom, si vient la veine.

D'où était Rombouts? Smith dit : de Gand; c'est impossible : J. Rombouts est un Hollandais *very genuine;* d'autres supposent qu'il était de Zélande, parce qu'on aurait trouvé de ses œuvres dans cette province. Ce qu'il y a de probable, c'est qu'il demeurait à Haarlem, ou peut-être à Amsterdam, dont Haarlem est tout proche, car Adriaan van de Velde, qui habitait Haarlem, a été son collaborateur : la galerie Six possède un tableau qu'ils ont peint de concert, Rombouts le paysage, Adriaan les personnages et les animaux; c'est une *Entrée de forêt*, avec un chemin au milieu, et sur le chemin quatre vaches, un pâtre et d'autres figurines. Cette fois Rombouts ressemble tout à fait à Ruisdael, — qui demeurait aussi à Haarlem. Et où demeurait donc Hobbema, l'autre prototype de Rombouts? à Haarlem encore, probablement; du moins, il a travaillé dans les en-

bouts et au tableau, nº 888 *a*; et ce sont ces initiales que nous avons reproduites page 132, sans avoir remarqué la variante dans la table alphabétique du catalogue. Nous ne nous rappelons point, malheureusement, la signature du paysage de Berlin. Il faut croire que les initiales sur lesquelles hésite M. Waagen sont aussi rattachées assez confusément en monogramme avec l'R, comme dans notre signature de Rotterdam.

virons, puisque ses tableaux ont été également illustrés par Adriaan van de Velde et autres artistes fixés à Haarlem ou à Amsterdam. Notre paysage aux dunes pourrait bien lui-même avoir été emprunté aux environs de Haarlem, dont le grand lac, desséché depuis sur une vaste étendue et métamorphosé en terre ferme par l'industrie magique du peuple hollandais, était alors une véritable mer intérieure.

A propos de Rombouts et de van Kessel, c'est encore le cas de remarquer, — comme à propos de le Ducq, — que les peintres hollandais de second ordre, à peine connus de nom hors de la Hollande, ont produit — par hasard? — des tableaux aussi bons que ceux des premiers maîtres. Donc il faut arriver à connaître ces habiles ouvriers sans réputation, pour ne pas toujours attribuer leurs œuvres aux chefs de file, ainsi qu'on a coutume de faire dans les collections d'amateurs peu éclairés. Un vrai Rombouts [1] constaté est plus intéressant qu'un faux Hobbema contesté.

Tout cela dit ne change rien, d'ailleurs, à la hiérarchie de l'école : malgré le mérite de leurs tableaux au musée de Rotterdam, Jan van Kessel et J. Rombouts n'en sont pas moins des médiocrités et ils de-

[1] Il y avait un paysage de Rombouts dans la célèbre collection Verstolk van Zoelen, vendue à La Haye, en 1847. Il y en a un dans la collection Moltke à Copenhague. Le Rombouts de la collection Stolberg, que nous avons cité page 132, a été vendu 245 thalers, soit 918 fr. 75 c.

meureront des obscurités, si l'on peut ainsi dire. Il en est bien autrement de certains artistes, également ignorés hors de la Hollande, mais dont la place hiérarchique doit être bouleversée, et qui doivent monter au premier rang; tels, par exemple, Theodor de Keijser et van der Meer de Delft, l'un qui va de pair avec Frans Hals et van der Helst, l'autre avec Pieter de Hooch et Metsu pour les intérieurs, avec Cuijp et Hobbema pour le paysage.

Deux autres imitateurs de Hobbema, Jan *Loten* et Édouard Dubois, sont morts tous deux en Angleterre, le premier en 1680, le second en 1699. Jan Loten, ou Looten, était probablement d'Amsterdam, et dans ses paysages Lingelbach a peint des personnages, dans un tableau de la galerie de Christianborg (à Copenhague) par exemple. Édouard Dubois était né à Anvers en 1622, et c'est après avoir visité l'Italie, qu'il s'était établi, sous le règne de Charles II, en Angleterre, où il aurait fait non-seulement ses paysages dans le style de Hobbema, mais des portraits.

Je raconte ces histoires d'après Smith et autres, déclarant que je n'en sais rien personnellement, ni même si ces deux peintres ont imité Hobbema. J'ai bien vu de Dubois quelques paysages assez rapprochés de la manière de Ruisdael, un, entre autres, dans une collection particulière d'Anvers. Il n'a rien au musée de Rotterdam. Jan Loten a un paysage boisé, très-sombre; ça ne suffit pas pour ressembler à Hob-

bema, qui oppose à des ombres fortes une vive lumière, la vraie lumière du soleil.

Coenraet *Dekker* encore adhère à ce petit groupe. S'il n'était pas trop noir, monotone de couleur, quelquefois pesant de touche, il aurait beaucoup de Hobbema, et il le rappelle dans un tableau de sa meilleure facture : *Habitation rustique*, sous de grands arbres, au bord de l'eau.

On ne s'attendrait guère à trouver de beaux Ruisdael au musée de Rotterdam, qui en a trois cependant, et d'une qualité distinguée : une grande [1] *Vue du château de Bentheim*, que le maître a représenté plusieurs fois ; « admirable tableau fait avec un soin prodigieux et d'une parfaite conservation, » dit M. Viardot ;—le *Champ de blé*, avec un grand arbre sur une éminence à droite, et à gauche un fond de marine ; un coup de soleil blondit les blés déjà presque mûrs ; cet effet de lumière capricieuse, la couleur du ciel, la solidité des terrains, le caractère tout entier de ce paysage découvert, tiennent de Rembrandt ; ce petit chef-d'œuvre doit avoir été peint au moment où Jacob van Ruisdael se tourmentait du prodigieux artiste d'Amsterdam et suivait ses traces, presque dans le même sentiment que Philip Koninck ; la *Blanchisserie* d'Overveen, répétée en triple,

[1] 1 mètre 57 centimètres de large, sur 1 mètre 02 centimètres de haut.

au musée de La Haye, dans les collections Dupper, à Dordrecht, et Suermondt, à Aix-la-Chapelle, est de la même période ; notre *Champ de blé*, ainsi que la *Vue du château de Bentheim*, est signé : *Ruisdael*, l'R portant, comme d'habitude, le grand J et le petit v ; — un *Chemin*, nous intitulerons tout simplement ainsi le troisième tableau ; pourquoi pas ? on appelle bien un des chefs-d'œuvre de Ruisdael au Louvre : le *Buisson*, tout court. Ce petit chemin sablonneux, glacé d'un ton gris sur la nappe de sable, s'en va de travers, entre des arbres, du côté où rayonne le soleil à l'horizon ; il y a un peu d'eau en avant. C'est tout, mais c'est très-poétique pourtant, et d'une finesse exquise.

Le catalogue de Rotterdam a tort de conserver 1635 pour la date de naissance de Jacob van Ruisdael. 1630 serait plus près de la vérité. Le catalogue du Louvre cite un tableau daté 1645. La collection Hausmann (cédée au roi de Hanovre pour constituer un musée) en possède un, très-curieux comme exemplaire des débuts du grand artiste : *Collines sablonneuses* au bord de la mer, avec une belle signature et une belle date 1648 ; c'est déjà très-fort et très-original. L'auteur ne pouvait pas être un petit *boy* de treize ans. Mettons qu'il avait dix-huit ans au moins. Le nouveau catalogue d'Amsterdam, si attentif à restituer la biographie des artistes, ne s'est pas corrigé non plus sur ce point, et il enregistre encore cette fausse date 1635 ; mais il a adopté le *van* pré-

cédant le nom : il suffit, en effet, de bien regarder le monogramme, pour s'assurer qu'un petit v est greffé extérieurement sur le premier jambage de l'R.

C'est un préjugé admis, que Salomon van Ruisdael aurait imité son jeune frère Jacob. Tout prouve, au contraire, que c'est lui qui l'a formé. Il est l'intermédiaire entre le *précurseur* van Goijen et le glorieux réalisateur Jacob. Que Jacob ait ensuite réagi sur le talent de Salomon et même sur le talent de van Goijen, c'est incontestable. — Rembrandt eut bien une certaine influence sur son vieux maître Pieter Lastman !

La preuve que Salomon fut un des éducateurs de son frère, ce sont ses tableaux peints alors que Jacob était encore enfant, par exemple un grand et superbe paysage avec un canal couvert de bateaux, au musée de Berlin ; la signature en toutes lettres est suivie de la date 1642.

Son tableau au musée de Rotterdam représente une Rivière avec diverses embarcations et des vaches qui entrent dans l'eau. C'est aussi magistral qu'une œuvre de Jacob. Les lointains perdus, les petites voiles à l'air, extrêmement fins de couleur, s'harmonisent sur un beau ciel argentin.

Pieter *Molijn* le vieux, comme Salomon van Ruisdael, tient à van Goijen. Il a de la naïveté et quelquefois de la force. En général, il vaut mieux dans ses petites compositions que dans les grandes,

26

qui sont vides et trop abandonnées. Une chaumière, au milieu, et deux ou trois paysans, — un tronc d'arbre, à gauche, et des terrains jaunâtres, — une haie, à droite, et quelques broussis, — ne font pas un tableau. Avec cela seulement, il n'a produit sur sa toile, large de 5 pieds, qu'une pochade très-vigoureuse.

P. J. *van Asch* et Abraham *Verboom* étaient encore de leurs contemporains. Nous avons dit par erreur, page 138, que van Asch n'avait point de tableaux à Rotterdam : il en a deux, avec de grands arbres. Abraham Verboom en a un, très-bon : effet de soir; pays boisé; des chasseurs se reposent, au second plan.

Renier *van Vries* semble bien, lui, formé directement à l'école de Ruisdael ou de Hobbema; il les serre d'assez près dans une bonne peinture qui rappelle aussi Dekker, par l'arrangement et par le ton : Canal bordé de bâtiments et d'arbres; deux hommes en bateau pêchent.

Le plus grand paysage du musée est une *Entrée de bois*, par *van der Hagen*. 1 mètre 77 centimètres de large. Peinture décorative, signée *J. Hagen*, assez magistrale, ainsi qu'un second paysage montagneux, élégamment composé.

L'ami de Ruisdael, Allart *van Everdingen*, l'inventeur des Cascades, nous en montre une, superbe

par sa sauvagerie. — Où l'on peut surtout étudier van Everdingen, c'est au musée de Dresde, dans cinq de ses paysages, très-différents les uns des autres.

Une rareté! Jan Wouwerman, le frère de Philips et de Pieter. Ses œuvres sont presque introuvables, peut-être parce qu'il est mort assez jeune, en 1666, à Haarlem. Le catalogue du Louvre dit qu'il était né en 1629. Mais cette date n'est pas absolument certaine, et le catalogue de Rotterdam n'ose pas la donner. Je croirais bien que Jan naquit plus tard, car il paraît s'être formé d'après la dernière manière que Wijnants avait adoptée vers 1660.

Quoi qu'il en soit, et n'eût-il vécu que trente ans, il avait eu le temps, sans doute, de faire une centaine de tableaux. Que sont-ils devenus? Probablement ils auront été attribués à d'autres maîtres, à Wijnants surtout, non-seulement à cause de la ressemblance du style, mais à cause de la ressemblance du monogramme employé par les deux artistes : J. W.

Le tableau de Rotterdam a l'avantage d'être signé en toutes lettres : *J. Wouwerman*. C'est la seule signature entière qu'ait jamais vue M. Lamme, fort expérimenté sur son école hollandaise. Chez M. de Kat, à Dordrecht, un superbe petit paysage n'a que le monogramme, ainsi que le petit paysage au cavalier, de la galerie d'Arenberg, à Bruxelles.

Ce qu'on admire dans le paysage de Rotterdam, c'est l'extrême fermeté de la touche et l'énergie de la

couleur. Wijnants est mou à côté, et Philips est maigre. Ruijsdael en ses commencements a cette solidité, qui va jusqu'à la dureté, par exemple dans son tableau de 1648 à Hanovre.

Le site représenté par Jan Wouwerman prête d'ailleurs à cette âpreté sauvage, car c'est un simple morceau de terrains montueux, couvert de broussailles, avec du sable par-ci par-là, et des plantes drues et courtes. Les habitués des bords de la mer y reconnaîtraient le caractère de certaines dunes isolées dans des parages infréquentés. C'est très-mélancolique, et presque terrible, d'autant que le ciel aussi est farouche et sombre. Œuvre vaillante, en résumé, et qui cause une profonde impression, du même genre à peu près que le petit *Buisson* de Ruisdael au Louvre.

Voici justement *Wijnants* lui-même dans cette dernière manière où son talent avait gagné comme ampleur, mais où il avait perdu son exquise finesse et sa douceur harmonieuse. En certaines parties des arbres, il tourne même décidément à la froideur et à la sécheresse. Le maître y est toujours cependant, bien sûr de son terrain, car c'est là ce qu'il excelle à peindre, les mouvements du sol et les plans successifs du paysage.

Les personnages sont de Lingelbach, dans ce tableau dont nous parlons : cavaliers, chasseurs avec leurs chiens, paysans, etc. Nous avons déjà fait remarquer ailleurs que Lingelbach n'a guère illustré

de ses figurines que les dernières œuvres de Wijnants, après que le vieux paysagiste eut perdu ses deux élèves, ses deux collaborateurs d'affection, Philips Wouwerman et Adriaan van de Velde.

Un autre paysage, avec un tronc d'arbre dépouillé en avant, est assez faible, et probablement très-restauré. Le troisième, tout petit, en hauteur, est excellent et très-vigoureux.

Pourquoi donc encore le catalogue de Rotterdam suppose-t-il que Wijnants est mort en 1670, quand il y a, au musée de La Haye, — ce n'est pas loin de Rotterdam, — un Wijnants signé en toutes lettres, et daté 1675?

Nous n'avions jamais vu d'œuvre de Jan *Sonje*, mort à Rotterdam en 1691, et que van Eynden dit avoir été sectateur de Karel du Jardin et quelquefois de Herman Saftleven. Le musée de Rotterdam montre de cet artiste un paysage montagneux, sillonné par une rivière. On y devine la bonne école, quoique l'exécution soit assez grossière. Ce qui nous en a le plus intéressé, c'est la signature : *J Sonje f.*, l'S entortillé sur le grand J du prénom.

Il y a au musée de Vienne un *Paysage d'hiver*, catalogué : *T.* H. Mans; au musée de Dresde, un autre *Paysage d'hiver*, catalogué : *E.* H. Mans; au musée de Berlin, un *Canal hollandais*, porté à *F.* H. Mans. Ces trois tableaux sont du même peintre, et ces trois Mans, distingués par des initiales de pré-

nom différentes ne font qu'un. Ces embrouillements viennent sans doute de ce qu'on a mal lu la signature du tableau de Vienne : *FMans;* l'*F* du prénom aura été pris pour un *T* d'écriture anglaise, et, comme il est très-rapproché de l'*M*, sa petite barre mitoyenne, touchant au jambage de l'*M*, semble faire un *H*. Là-dessus, M. Krafft, de Vienne, a inscrit ses initiales du prénom : T. H.; M. Waagen [1], de Berlin, lisant mieux le prétendu T, a inscrit : F. H.; et M. Hübner, de Dresde, ajoutant un trait inférieur à l'F, a inscrit : E. H. Nous regrettons bien qu'il n'y ait pas de Mans au Louvre : on aurait vu ce qu'eût fait M. Villot.

Au musée de Rotterdam, deux bons petits tableaux de ce Mans, Vues de plages maritimes, sont proprement signés : *FMans,* et datés 1673. *F*, et non pas T, ni E; et point d'H. Le musée de Gotha offre la même signature sur un Paysage d'hiver, daté 1665. Le tableau de Vienne est daté 1687. On peut donc constater dès à présent que *F* Mans, dont la biographie est à remplir, travaillait de 1665 à 1687.

L'habile eau-fortiste, Antonie *Waterloo*, a fait aussi de la peinture. Il n'est pas si bon avec la brosse qu'avec la pointe. Ses paysages peints sont rares. Le musée de Rotterdam en a un, avec un petit chasseur au premier plan.

[1] Le plus curieux est que M. Waagen donne la signature avec un A ! et que, à la table, il inscrit les initiales J. H !

Après avoir nommé Dirk Daelens, 1659-1688, ce sera fini pour les paysagistes du dix-septième siècle; mais la série ne s'arrête point là, dans l'honnête musée de Rotterdam, vraiment trop hospitalier. Elle continue au dix-huitième siècle, avec d'horribles barbouilleurs comme l'Allemand Philipp Hackert, devenu peintre du roi de Naples, et qu'on osa comparer, en son temps, à Claude Lorrain! Elle passe par M. Andreas Schelfhout, né à La Haye en 1787, et vivant encore aujourd'hui; — un quart d'heure après sa mort, il ne sera plus en vie; pour parodier le mot lapalissien sur le grand Marlborough. Elle arrive jusqu'à M. Barend Cornelis Koekkoek, fils et élève de J. H. Koekkoek, — un nom enfantin, qu'on a toujours envie de prononcer en chantant. M. B. C. Koekkoek, qui n'est pas né à Amsterdam, comme le dit le catalogue de l'Exposition Universelle de 1855, mais à Middelbourg (Zélande), en 1803, réside toujours à Clèves. Ce chevalier du Lion néerlandais, de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold, pour le moins, est, ainsi que M. Schelfhout, très-apprécié en Hollande et ailleurs, sous prétexte qu'ils ont ressuscité l'ancienne et glorieuse école des Wijnants, des Ruisdael et des van de Velde. La pléiade des paysagistes français commence cependant à leur faire du tort auprès des amateurs de la saine et forte peinture.

Les marinistes. — A défaut de Willem van de

Velde, nous avons au musée de Rotterdam deux maîtres qui lui ressemblent beaucoup et qui l'égalent à peu près, Renier *Zeeman* et Jan *van de Capelle*.

Zeeman était né à Amsterdam longtemps avant Willem, et ce n'est pas de lui qu'il tient son habileté à peindre la mer; quelques-unes de ses eaux-fortes sont datées de 1650, et l'époque de sa grande production est entre 1650 et 1660.

Van de Capelle[1] aussi était plus âgé que Willem, et il paraît s'être formé principalement sous l'influence de Cuijp, d'Aart van der Neer, de Salomon Ruisdael.

La marine de Zeeman représente un effet de calme, avec plusieurs navires à la mer, et, au premier plan, des pêcheurs en bonnet rouge.

Celle de van de Capelle, un calme pareillement, avec des bateaux de pêche, amarrés sur le sable.

Ces deux petits tableaux, très-fins et très-vigoureux à la fois, brilleraient dans n'importe quelle collection.

Un *Port italien*, par Jan *Beerstraaten*, est encore de bonne qualité. Beerstraaten avait été en Italie, mais il n'y paraît pas trop dans sa peinture. Comme date de sa mort, le catalogue de Rotterdam inscrit 1687.

Un autre *Port italien* et son pendant sont signés

[1] Voir sur van de Capelle : *Galerie d'Arenberg*, p. 57.

de *A. Stork*, auteur d'un troisième tableau : *Vue d'Amsterdam*, prise de l'IJ, ou de l'Y, — bras de mer intérieure, baignant la tête d'Amsterdam et correspondant avec le Zuiderzée.

Tous les biographes disent que Stork est né en 1650 : ils doivent se tromper, car nous connaissons de lui, dans la collection Dubus de Gisignies, à Bruxelles, un grand tableau, représentant une *Écluse*, d'Amsterdam sans doute, avec la date 1667. Il n'est pas très-croyable que cette peinture savante et forte soit l'œuvre d'un jeune garçon de dix-sept ans. Ne dit-on pas aussi qu'il a souvent fait des figures dans les paysages de Hobbema, datés de 1660 à 1670? Ce n'est pas très-sûr, à la vérité; mais son tableau de 1667 suffit peut-être pour infirmer la date supposée de sa naissance.

Jan *Stork*, qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, est sans doute un descendant d'Abraham. Sous son nom est cataloguée une *Vue de l'ancien port de Rotterdam*, du côté de la rivière.

A Jan *Willaerts*, un des fils d'Adam qui fut doyen de la gilde d'Utrecht, on attribue une *Vue de rivière*, avec beaucoup de petites barques.

Mais *Backhuizen* ne saurait manquer à Rotterdam : il y est avec deux marines, dont une assez importante et très-riche de composition. Et voici, entre autres de ses élèves, Wigerus *Vitringa*, né à Leeuwaarden, en 1657, et Jan Claasz. *Rietschoof*,

né en 1678, suivant le catalogue de Rotterdam, en 1652 selon celui d'Amsterdam; je crois que c'est Amsterdam qui a raison, car Jan Claasz eut un fils, Hendrik, déjà peintre à la fin du dix-septième siècle, dans le style de Backhuizen, comme son père.

La série des maristes, de même que la plupart des autres, est terminée par des peintres de notre temps. Ce sont ici les Schotel, Johannes Christianus, le père, et Petrus Johannes, le fils, né à Dordrecht, en 1808.

Les architecturistes. — Trois bons peintres d'architecture, ou plutôt d'intérieurs d'églises et de monuments, se rencontrent au musée de Rotterdam : Emmanuel de Witte, Dirk van Delen et Hendrik van der Vliet, tous trois nés presque au même moment, Emmanuel et Dirk en 1607, Hendrik en 1608.

L'*Intérieur d'un temple protestant,* par *de Witte,* offre les qualités habituelles de l'artiste, qui semble s'être formé d'après Aalbert Cuijp, quoiqu'il ait étudié chez Evert van Aalst : une perspective savante, une touche ferme, une couleur profonde.

Hendrik *van Streek,* qu'on dit un de ses élèves, a aussi un tableau analogue, mais de grande proportion.

Avec *van Delen,* il ne s'agit plus d'une froide église, mais d'une salle élégante, où dix personnages font de la musique. Ces figurines sont, je crois bien, de Palamedes, qui a souvent collaboré avec van De-

len, par exemple dans le précieux tableau du musée de La Haye. Notre Salle de concert est signée : DVDELEN, 1636. D'autres signatures sont écrites : Deelen, par exemple au musée de Brunswick : *D. van Deelen fec.*, 1635.

Il est étonnant qu'Immerzeel et plusieurs biographes aient encore embrouillé la date de naissance de ce peintre, quoiqu'il ait eu le soin de laisser sur ses œuvres tant de dates authentiques : au musée de Paris, d'abord, 1628; 1629 sur deux tableaux, l'un, à Utrecht, l'autre, près de Nimègue, cités par M. Kramm; 1635 à Brunswick; 1636 à Rotterdam; 1640 à Vienne; 1647 à Berlin; 1651, probablement, à La Haye, etc., etc.

Quant à la date de sa mort, elle n'est pas exactement connue; « on sait seulement qu'il vivait après 1651, » dit le catalogue du Louvre, copiant Immerzeel; à quoi le nouveau catalogue d'Anvers répond par ce renseignement, découvert dans les registres de la chambre de rhétorique du Rameau d'Olivier (*Olyftak*), à Anvers, au milieu des comptes, allant du 18 septembre 1668 au 18 septembre 1669 : ... « Payé aux *comestibles* et à la *boisson,* lorsque M. le bourgmestre van Delen a fait placer son tableau dans la chambre.... etc. » Il s'agit d'un tableau allégorique, — avec figures de Théodore Boeyermans, — que le *bourgmestre* (d'Arnemuiden) van Delen offrait à la gilde de Saint-Luc, et qui est aujourd'hui au musée d'Anvers (n° 408). — 1669! voilà donc

dix-huit ans de gagnés pour la vie du peintre-bourgmestre Dirk van Delen !

Aucun des *van Vliet,* ou van der Vliet, n'est cité dans le catalogue de Paris. Willem, né à Delft, en 1584, était un excellent portraitiste, à peu près de la force de Miereveld, à qui il ressemble beaucoup. Le musée de Bruxelles possède de lui un superbe portrait d'homme, signé en toutes lettres : *W. van der Vliet. f.*, avec une date, malheureusement cachée par le cadre.

Hendrik, estimé surtout pour ses Intérieurs, était fils ou — neveu? — de Villem. On ne dit pas si Jan George van Vliet, l'eau-fortiste et peintre, sectateur de Rembrandt, appartenait à cette famille de Villem et de Hendrik.

De même qu'Emmanuel de Witte, Hendrik approche souvent de Cuijp, par exemple dans son grand[1] *Intérieur de temple protestant*, animé par beaucoup de personnages, et daté 1666. Il a encore, au musée de Rotterdam, un autre bon petit tableau avec un effet de soleil.

La date de sa mort reste aussi à trouver. La dernière date que je connaisse sur une de ses œuvres est 1666, dans la collection de M. de Kat, à Dordrecht.

N'avons-nous point déjà parlé de *van der Ulft*, à

[1] 1 mètre de haut, sur 84 centimètres de large.

propos des amants de l'Italie? Il faut cependant qu'il revienne avec les architecturistes, car c'est celui-là qui avait une vraie vocation pour l'architecture! non pas pour les effets de lumière dans l'intérieur d'un édifice, mais pour la construction même du monument extérieur, pour l'arrangement des pierres dans un ordre irréprochable, d'après des plans géométriques dressés par des hommes de la profession. Comment a-t-il pu rebâtir les villes italiennes, sous les brouillards de la Hollande! avec des dessins et des gravures, sans doute, combinées, amalgamées, métempsycosées, au moyen d'une sorte d'ingénieuse alchimie. Aussi dit-on qu'il était chimiste, — plus qu'artiste, probablement.

Son tableau du musée de Rotterdam, « richement *étoffé,* » représente... eh bien! il représente « *une Ville italienne avec de grands édifices*, » — construits au fond d'un atelier hollandais.

Peintres de chasses et d'oiseaux vivants. — Il paraît que le nom d'Abraham Hondius est « entièrement inconnu hors de la Hollande[1]. » A la vérité, les musées de l'Europe ne montrent aucune de ses œuvres, si ce n'est le musée de Dresde, où un petit *Combat de cavaliers*, près d'un village, est catalogué (n° 998) sous le nom d'Abraham *Hond*[2], né

[1] M. Louis Viardot.

[2] C'est, en effet, le nom original, qui veut dire *chien*, et qui a été latinisé : Hondius.

en 1638 à Rotterdam, mort à Londres, en 1691, dates qui s'appliquent bien au « célèbre peintre d'animaux, très-connu dans l'histoire de l'art, » suivant les expressions du Hollandais van Eynden[1]. La collection des comtes de Brabeck et de Stolberg, vendue à Hanovre, au mois de novembre dernier, renfermait aussi deux petits Hondius : un *Chien faisant lever une cigogne* et un *Chien faisant lever un héron*, signés en toutes lettres et datés 1670, et qui ont été adjugés ensemble, au prix de 194 thalers.

Après cela, en effet, on ne saurait guère où signaler des tableaux d'Abraham Hondius. En Angleterre peut-être, où ce grand artiste a résidé quelque temps et où il est mort. Un pareil talent convenait à la décoration des châteaux, et les Chasses de Hondius, s'il y en a dans les demeures de l'aristocratie anglaise, doivent y faire de beaux pendants aux Chasses de Snyders. L'exposition de Manchester ne nous a pas renseigné là-dessus. Mais est-ce que Walpole et les autres historiographes de l'art en Angleterre ne parlent point de Hondius?

Donc le musée de Rotterdam est très-favorisé avec sa grande[2] *Chasse*, où une laie défend ses petits mar-

[1] Van Eynden cependant ne sait pas si ce « célèbre » Abraham était de la famille des graveurs bien connus, par exemple de Hendrik Hondius, qui a supérieurement gravé d'après van Dyck, Titien et autres.

[2] 2 mètres 78 centimètres de large, sur 2 mètres 21 centimètres de hau

cassins contre une meute de chiens terribles. C'est plus sauvage que les Chasses de Snyders, aussi mouvementé, aussi habile de dessin, mais pas si fin de couleur, ni si éclatant de lumière. Un chef-d'œuvre, tel que c'est, et la *Chasse aux ours*, de Paul Potter, toute repeinte, il est vrai, n'aurait pas bonne mine auprès.

La signature est entière, nom et prénom, avec les lettres initiales bellement fioriturées. — Le musée doit ce trésor à M. Jacobson, propriétaire lui-même d'une magnifique collection de tableaux modernes.

A la suite de Hondius vient un autre grand tableau de Chasse, par Jan *Beeldemaker*, né à La Haye en 1630. J'avoue, à mon tour, que je ne connaissais point Beeldemaker, mais je suis bien aise d'avoir fait sa connaissance : il a de l'ampleur et il n'est point commun ; on hésite pour deviner à quels maîtres il se rattache. Ses deux chasseurs avec leurs trois chiens sont de grandeur naturelle, dans un paysage accidenté, dont les fonds resplendissent de soleil. — Encore un présent fait au musée en 1853.

Qu'est-ce que « J. *Kooll*, qui vivait au dix-septième siècle ? » Il est l'auteur d'une *Chasse au cerf* dans un paysage boisé. Je ne me rappelle pas ce Kooll, et probablement il ne vaut pas la peine qu'on s'en souvienne.

Nous retrouvons enfin notre Jacomo Victor, « le

peintre des poules. » J'aime mieux son tableau qu'une *Mater dolorosa* des Bolonais. C'est plus simple et moins trompeur. Il y a une mère, vraiment! une grosse poule jaune, qui porte deux poussins sur son dos! Ils ont eu la fantaisie de se poser là, sur ce chaud tapis de plume, pendant qu'elle continue à picoter dans la basse-cour, sans faire semblant de rien; mais n'ayez peur qu'elle se secoue brusquement! Oui! j'aime autant ça que le tableau de je ne sais plus quel académicien, avec le vert galant, Henri IV, servant aussi de monture à ses petits, quand tout à coup vient le surprendre l'ambassadeur de quelque fier monarque.

Derrière la bonne poule rustique, quatre autres poussins s'essayent à la vie, égratignant la terre de leurs petits ergots, pour y chercher quelque trésor, ou becquetant un fétu, d'un air victorieux. Tout à l'heure, elle étendra ses ailes comme une tente de soie, et ils viendront tous s'y mettre à l'abri.

Tableau de famille, où manque seulement le père, occupé ailleurs sans doute; les coqs ont d'autres affaires que d'éduquer les poussins. Mais il y a deux pigeons, que cette scène touchante fait réfléchir et qui semblent se préparer à un excellent ménage.

Comme praticien, Jacomo Victor est au moins l'égal de Melchior de Hondecoeter. Il est plus moelleux, plus ample, plus coloriste. Melchior est souvent un peu sec, un peu froid, égal dans ses lumières, peu raffiné dans les transitions du clair-obscur. Jacomo peint

ses poules presque comme Rembrandt peint ses hommes, franchement et de vive impression. Les oiseaux de Melchior ont parfois l'air de poser dans un jardin zoologique. Ceux de Jacomo sont abandonnés à la simple nature et ils ne soupçonnent point que des promeneurs et des curieux puissent les regarder.

Le tableau, presque carré, — 87 centimètres de haut sur 81 de large, — est signé : *Jacomo Victor ;* sans date, malheureusement.

Point de tableau de Melchior. Mais nous rencontrerons tout à l'heure un autre Hondecoeter, avec des oiseaux morts, étalés sur une table.

Peintres d'objets quelconques. — Nous avons beau nous débattre contre cette méchante appellation de : *nature morte*, nous ne savons, jusqu'ici, comment la remplacer par un terme qui comprenne à la fois le gibier mort, animaux et oiseaux, le poisson, — on n'a pas souvent peint le poisson dans l'eau, — les fleurs et bouquets, les fruits, les vases et ustensiles, armes et instruments de musique, bijoux et ornements divers, draperies et costumes, et les mille objets qu'on peut grouper pour en faire le prétexte d'une représentation colorée, amusante, sous le coup de la lumière.

Nature morte est absurde.

Est-ce que les fleurs ne vivent pas? Elles ont leur

respiration et leur santé; elles sont gaies et brillantes, ou tristes et ternes; elles s'agitent sans cesse, quoique presque imperceptiblement, se tournent vers la lumière, s'écartent pour laisser passer des branches perfides, s'infléchissent sous l'influence de la sécheresse, se gonflent et s'épanouissent sous la caresse d'un rayon. Les fleurs ne sont pas de la *nature morte!* Il n'y a point de nature morte.

Tout vit et tout remue, tout aspire ou expire, tout se métamorphose à chaque instant. Tout prend ou donne quelque chose autour de soi, modifiant avec une persévérance irrésistible son entourage, en même temps que sa propre existence. Tout communique avec tout et participe à la vie solidaire. Il n'y a point de nature morte!

Le vin qui est dans ce verre de cristal s'évapore au soleil et s'en va dans l'invisible. — Cette cassette d'or s'use au contact du tapis oriental sur lequel elle est posée. — Cette lame de Damas attire des atomes humides et s'en fait une enveloppe rouilleuse, et, avec le temps, ce fourreau de rouille dévorera la lame d'acier. — Si ces deux vases se heurtaient trop étourdiment, la pierre dure lancerait des étincelles.

Tout agit et réagit dans le tourbillon continu de l'univers. Tout est à la fois une chose et un être, une œuvre et un ouvrier. Il n'y a point de nature morte! — *Omnia mutantur, nil interit.*

Les trois de HEEM sont rassemblés au musée de

Rotterdam : David le vieux, Jan Davidsz. et Cornelis, fils de Jan Davidsz.; il ne manque que Jan II, frère de Cornelis.

David le vieux : une *Guirlande de fleurs et de fruits* autour d'une coupe à vin du Rhin.

Jan Davidsz., un grand[1] tableau très-important : sur une table à tapis de velours vert, des fruits, des crevettes et des crabes, une écrevisse, un jambon, un plat de porcelaine, une coupe en argent, etc.

Cornelis : une *Guirlande de fruits.*

Mignon, élève de Jan Davidsz. : une *Grappe de raisin* et des fruits dans une niche.

Autre élève des de Heem, Elias *van den Broeck,* né à Anvers (il est donc Flamand d'origine) en 1657, mort à Amsterdam en 1711 ; c'est sans doute un descendant de Crispin van den Broeck, assez célèbre à Anvers au seizième siècle : des *Fleurs*, sur un socle de pierre.

Willem van Aalst, élève de son oncle Evert : des *Fleurs*, dans un vase en argent. Il paraît que Willem a résidé quatre ans en France et sept ans en Italie.

Rachel Ruijsch, élève de Willem van Aalst : des *Fleurs* entortillées autour d'une souche d'arbre; en avant, sur des mousses, divers insectes. Signé et

[1] 1 mètre 05 centimètres de large, sur 75 centimètres de haut.

daté 1685. Rachel avait vingt et un ans, et ce n'est que dix ans après qu'elle épousa Jurriaan Pool, déjà mentionné parmi les portraitistes. Le catalogue dit que ce tableau fut donné par Rachel à Ludolf Backhuizen, alors dans toute sa célébrité.

La Hollande, qui eut cet instinct particulier de peindre les moindres êtres et les moindres objets de la nature, avait produit, bien avant Rachel, des artistes consacrés à glorifier l'insecte, le papillon, « cette fleur qui vole, » et tout le menu peuple qui circule parmi les herbettes, sur les feuilles ou dans le plein air. Heda, un grand peintre de bagatelles, qui doit compter parmi les initiateurs de l'école, et dont nous aurons occasion de parler ailleurs, avait commencé cette exploration de la petite nature entremêlée partout dans la splendide fête de la vie. Le premier, il eut l'idée de faire boire le papillon à la coupe de métal orfévri. Il paraît même que ces fantaisies ne déplurent point au magnifique Rubens, qui évoquait sur ses immenses toiles de bien autres acteurs; car, dans la collection inventoriée après sa mort, il y avait deux « pièces » de Heda.

Mais c'est surtout à la famille Withoos qu'appartient le papillon, à Mathias, né en 1627, à ses trois fils, Jan, Pieter et Frans, et à sa fille Alida.

Nous tenons le père au musée de Rotterdam, à moins que ce ne soit un de ses fils, ou miss Alida peut-être; car ils se ressemblent tous dans la famille,

et ce n'est pas moi qui me chargerai de faire la différence entre la fille et les garçons, entre les enfants et le père. Je m'en rapporte à la perspicacité de M. Lamme, qui attribue « à Mathias » : des *Papillons* et une couleuvre[1], près d'un chardon. — Ce chardon, affectionné des Withoos, on s'attendrait plutôt à le trouver chez Karel du Jardin et chez Berchem, au bord du gué où les bergères passent *à poil*, pour ne pas mouiller leurs pieds mignons.

Les Withoos ne sont guère connus en France sans doute; on y rencontre néanmoins de leurs œuvres[2], assez souvent mal attribuées, quoiqu'ils aient une manière très-distinctive.

Ils peignent avec beaucoup de pâte partout, n'emploient point les frottis et peu les glacis, reviennent encore sur ces préparations solides avec de nouvelles touches franches, quelquefois jusqu'à maçonner des reliefs; si bien que leurs tableaux font l'effet d'une tranche d'agate veinée, sur laquelle on devine des dessins quelconques, tout ce qu'on veut. Et jamais de clair nulle part; tout, sombre; jamais de ciel, ni de percée lumineuse, ni le vague de l'air! C'est curieux pour des peintres de papillons!

Aussi leurs papillons, modelés en granit et émaillés de tons extrêmement énergiques et brillants, ont

[1] Il y a aussi quelquefois des lézards, souvent des coquillages, dans les tableaux des Withoos.

[2] Il y en avait une autrefois dans la collection de M. Barroilhet, de l'Opéra.

l'air de bijoux fabriqués avec les pierres les plus précieuses, et fixés exprès sur un fond vert-noir, afin que les rubis et les topazes jettent d'autant mieux leur éclat.

Il semble que, si l'on était peintre de papillons, la manie serait, au contraire, de ne faire qu'un ciel sur sa toile, point de nuages même, l'air pur et subtil, l'éther, et un papillon volant, au beau milieu. Quelque chose rappelant, pour la noblesse et la profondeur de la composition, *César mort* dans le vide,—avec cette différence que le papillon serait vivant.

Si c'était bien fait, peut-être ce *Papillon* — tel serait le titre du tableau — aurait-il du succès au Salon de Paris.

Le tableau aux papillons, du musée de Rotterdam, n'est pas peint du tout dans ce sentiment-là, et il nous a causé le même plaisir, très-vif, qu'un morceau de rocher aux mille couleurs, comme on en voit dans les montagnes de la Suisse.

Les poissons encore sont pour le coloriste un merveilleux prétexte à chatoiement de nuances infiniment variées. Beaucoup de nobles peintres s'y sont amusés, Velazquez par exemple, comme M. Eugène Delacroix s'est amusé à peindre des fleurs. Un des grands maîtres du poisson est Snyders, chez les Flamands. Chez les Hollandais, chacun, naturellement, a su faire son poisson : Adriaan van Ostade et même Metsu, aussi bien que les spécialistes. Jan Steen a fait un

hareng! le plus beau du monde. Je ne me rappelle pas de poissons par Rembrandt, mais bien des oiseaux, — et même une coquille, la célèbre eau-forte, — sans parler des lions et des tigres.

Un des plus excellents peintres dans la spécialité est Jacob Gillig [1], très-rare et presque inconnu hors de la Hollande. Nous ne l'avons pas au musée de Rotterdam, mais nous avons un de ses rivaux, moins fin certainement, sans être moins coloriste, Aalbert *van Beijeren :* deux tableaux de poissons, dont un, large de 3 à 4 pieds.

Glissons de l'écaille à la plume : grande [2] composition de Jan *Weenix*, assez faible, avec un paon suspendu à une branche d'arbre, d'autres oiseaux morts et des fruits; il y a même un singe en vie. Le singe a ce privilége, que la peinture ne l'a jamais représenté mort.

A « Gillis de *Hondecoeter*, qui travaillait au commencement du dix-septième siècle, » le catalogue attribue un superbe tableau d'oiseaux morts [3]. N'était-ce pas le grand-père de Melchior, qui se nommait Gillis? Le tableau ne saurait être de lui, car il est

[1] Voir sur Jacob Gillig : *Galerie Suermondt*, pag. 67-69. La Galerie Suermondt possède aussi un tableau de van Beijeren, daté 1664, et un tableau de Willem van Aalst, daté 1667.

[2] 1 mètre 84 centimètres de haut, sur 1 mètre 56 centimètres de large.

[3] 1 mètre 30 centim. de large, sur 85 centim. de haut.

daté, je crois : 1655. Le catalogue voudrait-il désigner Gisbert, le père de Melchior? Mais Gisbert est mort, dit-on, en 1653. Du quel des Hondecoeter peut donc être cette peinture, si vigoureuse et si magistrale? Je ne sais, mais elle porte une signature que nous n'avons pas bien lue, et qui aiderait sans doute à l'exactitude de l'attribution.

Le fameux *van Huijsum* ne manque point à Rotterdam, du moins en sa qualité de paysagiste — arcadique. Deux pendants, *Vues d'Italie,* où Jan van Huijsum n'avait jamais voyagé, pas plus que van der Ulft. Ses paysages ne valent pas ses fleurs, — qui n'ont guère plus de parfum que le fer-blanc ou le carton.

Mais nous avons des fleurs par un de ses imitateurs posthumes, Gregorius Jacobus Johannes *van Os*, rien que cela ! Ce G. J. J. van Os était fils et élève de Jan van Os, né à Middelharnis en 1744. Son frère aîné, Pieter Gerardus, faisait des paysages : Rotterdam a le malheur d'en posséder trois.

Peintres divers. — Il n'y a point de filet si serré, d'où n'échappe quelque fretin. Dans les mailles de nos catégories, nous n'avons pas pu pêcher divers peintres, obscurément tapis en des recoins de l'école hollandaise. Il faudrait les prendre à la ligne, un à un, avec la patience des petits pêcheurs de Hobbema, tranquillement assis au bord d'une mare; encore ne voit-on as que les bonshommes de Hobbema soulè-

vent jamais leur ligne, et qu'ils attrapent le moindre vairon.

Quelques-uns de ces artistes nous sont inconnus, par exemple Andreas *Göetting*, (est-ce un Allemand?) auteur d'un tableau mythologique, *Diane et Actéon*, daté 1607 ; — H. *Bollongie*, « vivant au dix-septième siècle, » d'après le catalogue ; — « Jan *van Beylert*, né à Utrecht en 1603, » qui est sans doute le même que « Johann Bylert, né en 1620, » dont on rencontre un tableau au musée de Cassel. D'autres ne se rattachent à aucun groupe, comme Hendrik *Goltzius*, mort à Haarlem en 1617, auteur d'une grande composition mythologique, large de deux mètres. D'autres sont tellement en dehors de l'école, qu'il faudrait les classer avec les étrangers, par exemple Gerard *Hoet*, quoiqu'il soit né en 1648, et qu'il ait encore vécu à côté des maîtres du bon temps ; il a trois tableaux à Rotterdam : *Pyrame et Thisbé... Thisbé et Pyrame...* je ne sais quoi. C'est le père de Gerard Hoet, peintre également, et publicateur des deux volumes de catalogues, auxquels Terwesten en ajouta un troisième.

Puis viennent certains artistes de la décadence, fort célèbres tout de même à leur époque, et qui assurément ne manquent pas de talent : Jacob *de Wit*, 1695-1754, dont la spécialité fut de peindre en grisaille des apparences de bas-reliefs : il en a fait au Pavillon du bois à La Haye et surtout à l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, aujourd'hui le Palais ;

il en a deux, — sujets allégoriques, — au musée de Rotterdam, et un *Couronnement de sainte Catherine,* petite esquisse assez adroite; — Cornelis *Troost*, 1697-1750, sorte de caricaturiste, surnommé — par patriotisme — le *Hogarth hollandais.*

Puis... l'école hollandaise, la vraie, l'originale, est finie. C'est assez d'avoir duré presque un siècle. Mais cependant une succession de peintres — qui ne comptent plus — arrive jusqu'à nous. Voici, pour les *curieux,* une nomenclature de noms; les collectionneurs de tableaux modernes y trouveront sans doute des artistes de leur connaissance, et dont les œuvres paraissent quelquefois dans les ventes publiques :

Hendrikus van de Sande Bakhuizen, né à La Haye en 1795; Nikolaas Baur, 1767-1820; Arnoldus Bloemers, né à Amsterdam en 1792; George Gillis Haanen, né à Utrecht en 1807; Bartholomeus Johannes van Hove, né à La Haye en 1790; Jan Hulswit, 1766-1822; Adriaan Meulemans, né à Dordrecht en 1766; Louis Moritz, né à La Haye en 1773; J. H. Prins, 1759-1805; James de Rijk, né à Hilversum en 1806; Willem Hendrik Schmidt, 1809-1849; Johannes Josephus Ignatius van Straaten, 1766-1808; Bruno van Straten, né à Utrecht en 1786; Frans Swagers, 1756-1836; Jan Hendrik Verheyen, 1778-1846; Hendrik Voogd, 1766-1839; George Pieter Westenberg, né à Nimègue en 1791; Pieter Christoffel Wonder, né à Utrecht en 1780.

Les Flamands. — Cette fois, du moins, nous avons des Flamands en quantité, et même quelques-uns de qualité.

Le précédent catalogue attribuait à *Memmelinck*[1] un *Jean l'apocalyptique*, attribué maintenant, dans

[1] M. Viardot, qui publiait ses notes sur les *Musées de Hollande* à l'époque où le tableau était encore attribué à Memling lui-même, en parle ainsi : « *Saint Jean écrivant l'Apocalypse*, par Hemling, ou Memmelink. Derrière l'apôtre se tient le diable, qui jette *son* écritoire de dépit. Très-fin, très-soigné, ce petit tableau est peint à l'huile. Il faut donc le donner non à l'Hemling de Bruges, mais à l'Hemling de Munich (voir aux *Musées d'Allemagne*, p. 39 et suiv.). » — Dans ses *Musées d'Allemagne*, en effet, et aussi dans les *Musées de Belgique*, au paragraphe sur Bruges, M. Viardot distingue *deux Hemling*, l'un Allemand, l'autre Flamand, et, selon lui, l'Hemling de Bruges ne peignait point à l'huile, mais à la détrempe : la fameuse *Châsse de sainte Ursule*, et tous les tableaux de l'hôpital Saint-Jean seraient peints « à l'eau, en employant pour fixer les couleurs la gomme ou le blanc d'œuf. » Toute l'argumentation de M. Viardot pour établir l'existence de deux Hemling, repose sur cette supposition : que les tableaux de Bruges ne sont pas peints à l'huile.

Il n'y a qu'un malheur : c'est que la *Châsse de sainte Ursule* et *tous* les tableaux de l'hôpital Saint-Jean sont parfaitement peints à l'huile, et ils n'ont même aucune apparence de peinture à l'eau, avec ou sans blanc d'œuf. On ne devine pas ce qui a pu faire naître une pareille imagination dans l'esprit très-sensé de M. Viardot. Du reste, je crois que ce n'est pas à lui qu'appartient la première invention des deux Hemling, mais à un critique, aujourd'hai déjà très-oublié, à

le catalogue de 1859, à « *Rogier van der Weide*, né à Bruxelles en 1480, mort en 1529. » Qui est ce van der Weyden? Ce n'est pas Rogier *le vieux*, mort en 1464, ainsi que l'a prouvé M. Wauters, l'archiviste de Bruxelles. Serait-ce un Rogier *le jeune*, censé élève du vieux, et censé auteur de la magnifique *Descente de croix* du musée de Berlin, datée 1488. Ce Rogier le jeune, suivant M. Waagen, qui semble un peu l'avoir inventé, serait mort en 1529; mais, s'il a daté de 1488 le chef-d'œuvre conservé à Berlin, il n'est pas né en 1480. Allons, il faut que les différentes personnalités de cette famille van der Weyden, Rogier le Vieux, Rogier le jeune, Goswin, etc., soient encore éclaircies.

Pour ce qui est de Rogier le vieux, l'affaire est faite, sauf pourtant à vérifier s'il ne serait point le même que le « Rogelet *de la Pasture*, natif de Tournay, » découvert par M. Dumortier dans le registre de la gilde des peintres tournaisiens. Que Rogier, autrefois *de Bruges*, soit de Bruxelles ou de Tournay, il

feu M. Fortoul, auteur d'un livre amphigourique sur l'*Art en Allemagne*.

Il faut donc renoncer aux *deux Hemling* et en revenir au seul Memling ou Memmelinghe, comme les érudits de Bruges et d'Anvers veulent maintenant écrire ce nom, d'après des documents plausibles. Il faut surtout tenir pour certain que tous les Memling de l'hôpital Saint-Jean sont peints à l'huile. — Voir, si l'on veut, pour plus ample information, la *Galerie du roi de Hollande*, par M. Nieuwenhuis, pag. 52.

n'en est pas moins, dans l'histoire de la première école flamande, l'anneau intermédiaire entre les van Eyck et Memling. Encore n'est-il pas certain, ni que Rogier ait été élève direct des van Eyck, ni que Memling ait été élève direct de Rogier! — On ne peut jamais avoir toute satisfaction avec ces maîtres primitifs!

Deux autres van der Weyden ont leur existence prouvée dans le fameux *Liggere* d'Anvers : l'un fut reçu franc-maître de la gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1528, et il y reçut un élève en 1536; l'autre, prénommé Goswin, paraît être né vers 1465 ; il est doyen de la gilde en 1514 et en 1530; il y reçoit des élèves à plusieurs époques; il peint en 1535 un triptyque pour l'abbaye de Tongerloo.

Ces renseignements donnés par le catalogue du musée d'Anvers ne disent rien sur le Rogier le jeune de M. Waagen, sur l'auteur de la *Descente de croix* datée 1488, et qui serait mort en 1529. Était-il le fils de Rogier le vieux? était-il le père de Goswin, ou de l'autre van der Weyden reçu franc-maître en 1528? —Reste à débrouiller cette dynastie.

En tout cas, revenant à notre *Saint Jean* de Rotterdam, l'attribution est aussi fantastique que le maître. Le tableau est d'ailleurs de l'école de Memling, probablement, car l'écrivain de l'Apocalypse est le même à peu près que celui du volet droit du *Mariage de sainte Catherine*, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Seulement, la tête et les mains sont loin de la perfection du grand artiste et

indiquent un sectateur éloigné. Le paysage, les fines fleurs et les herbettes ont quelque chose de Patenier, qui imita Memling comme paysagiste, quoiqu'il n'ait été reçu maître de la gilde d'Anvers qu'en 1515, seize ans après la mort de Memling.

Vers ce temps-là, dans la partie flamande des Pays-Bas, aussi bien que dans la partie devenue depuis la Hollande, commençait l'imitation des Italiens. Au *Raphael flamand*, Barend *van Orley*, de Bruxelles, est attribuée une *Jeune femme* pinçant de la guitare. Il n'est pas impossible que ce soit de lui.

Au contraire de van Orley, le grand Quentin *Massys*, ou Matsys, ou Metsys, demeura le continuateur des van Eyck, de Rogier van der Weyden et de Memling. A son fils Jan, reçu maître de la gilde d'Anvers en 1531, on attribue une *Danaé*, très-belle figure de femme modelée en clair et dont le style rappelle un peu celui des Florentins. Il ne paraît pourtant pas que Jan Massys ait jamais été en Italie, et ses deux tableaux authentiques du musée d'Anvers [1], signés et datés, l'un de 1558, l'autre de 1564, ne trahissent point la même influence.

Pieter *Povrbrs* ne devrait peut-être pas être rangé

[1] Le musée de Paris possède aussi une *Bethsabée*, signée *Ioanes Massiis*, et datée 1562. Offre-t-elle quelque analogie avec le style italien?

parmi les Flamands, quoiqu'il ait vécu longtemps à Bruges, et qu'il y soit mort ; car il est né à Gouda et son style est resté hollandais. Il a, au musée de Rotterdam, un superbe portrait de femme, couvert de repeints, malheureusement.

Nous passerons vite sur la première génération de la grande école qui illustre le commencement du dix-septième siècle : van Balen : *Sainte Claire sur son lit de mort ;* — Peter Neefs le vieux : un *Intérieur d'église catholique ;* — Brvegel de Velours : un *Christ avec la Madeleine ;* les figures par J. B. Francken, suivant le catalogue ; — Frans Francken le jeune : une *Compagnie de musiciens* dans une grande salle ; on dirait que l'architecture est de van Delen, avec des personnages de Palamedes ; — mais Frans Francken le jeune pourrait bien être l'auteur des figures dans un *Intérieur de temple protestant*, par van Bassen ; ce peintre presque inconnu n'était-il point Hollandais [1] ? Van Eynden le cite, sans plus ; tout ce que j'en sais, pour ma part, c'est qu'il a signé, au musée de Berlin, un autre *Intérieur d'église : J. B. van Bassen* 1624, et que le tableau porte aussi la signature : *F. Frank figuravit ;* van Bassen a donc travaillé à Anvers avec les Flamands.

Un autre *Francken* a été partagé en deux dans le

[1] Nous l'avons rangé avec les Hollandais au musée de La Haye, tom. I[er] des *Musées de la Hollande*, pag. 276.

catalogue de Rotterdam : une *Madone*, entourée d'anges faisant de la musique, est inscrite sous le nom de « Sebastiaan Francken, né à Anvers en 1575, mort en 1636; » ce petit tableau, très-ordinaire, n'est pas signé. Puis, sous le nom de « Sebastiaan Vrancx, né à Anvers en 1573, mort en 1647, » sont inscrits trois tableaux : un *Village pillé par des gens de guerre*, signé, en effet : *S. Vrancx;* et deux petits pendants, l'un avec des costumes flamands, l'autre avec des costumes hollandais; celui-ci, gravé, comme S. Vrancx, par P. de Iode.

Sebastiaen Vrancx et Sebastiaen Francken ne seraient-ils donc point un seul et même peintre? Où M. Lamme a-t-il trouvé ces dates différentes pour la naissance et pour la mort de ses deux Sebastiaan?

Van Mander, Cornelis de Bie, Houbraken, Weyerman, tous les anciens écrivains s'accordent à en faire un seul artiste, né *vers* 1673, élève d'Adam van Noort, et père de Jan Baptist *Francken*.

Bien que les lettres F et V soient employées presque indifféremment dans la langue flamande, et même dans la plupart des autres langues, il est singulier cependant que ce Sebastiaen ait toujours signé : *Vrancx*, quand les autres de la nombreuse famille Francken ont toujours signé par un F;—que son nom, comme doyen de la gilde de Saint-Luc en 1612, soit écrit Vrancx dans le *Liggere*, qui écrit Franken et Francken quand il s'agit de Frans le vieux, de Frans le jeune, de Gabriel, également doyens à d'autres

époques;—que son portrait, gravé par S. A. Bolswert, d'après van Dyck, porte le nom Vrancx, quand le portrait de Jan Baptist, censé son fils,—également gravé d'après van Dyck,—porte le nom Francken;—que le catalogue d'Anvers, qui a publié des documents précieux sur tous les Francken, et en particulier sur les enfants de Frans le vieux, dont Sebastiaen est censé le fils, ne parle point de ce Sebastiaen, si ce n'est par hasard [1], en affectant d'écrire le nom *Vrancx*, quoiqu'il écrive toujours les noms de tous les autres par un F !

Il est singulier que, sur les inscriptions tumulaires, empruntées par M. Christiaan Kramm au manuscrit de 1775 du conseiller Mols, le nom commence encore par uu V. et finisse par un *x* : « Sépulture de : Hono-

[1] Deux fois, à propos de la peinture d'un *Blason emblématique*, que S. Vrancx, van Balen, Brvegel de Velours et Frans Francken le jeune exécutèrent, en 1618, pour un concours ouvert par la *Chambre de rhétorique*, dite le *Rameau d'olivier*, et qui valut le prix à la Chambre de rhétorique, dite la *Violette*, dont ils faisaient partie. Ces Chambres de rhétorique étaient des espèces de gildes littéraires et dramatiques, annexées à la gilde des peintres ; — une troisième fois, à propos de la coupe qu'Abraham Grapheus, le messager de la corporation de Saint-Luc, tient à la main dans son beau portrait par Cornelis de Vos, au musée d'Anvers, n° 303. Le modèle de cette coupe avait été dessiné par « Sébastien Vranc*k*x, en 1612, l'année de son décanat, et l'intérieur du couvercle portait la belle devise de l'artiste : *de deucht gaet sonder vrecs* (la vertu marche sans crainte). »

rable Sebastiaen *Vrancx*, artiste peintre et doyen de la Violette, quartinier [1], capitaine de la garde bourgeoise, mort le 10 mai 1647; — Honnête dame Maria Pamfi, son épouse légitime, morte le 19 avril 1639; — Honnête Barbara *Vrancx*, leur fille chérie, morte le 19 mai 1639. » — Et, à la base du monument : « Ici repose Pieter *Vrancx*, marchand de soieries (*coopman in zyde laeken*), mort le 18 mai 1577, et dame Élisabeth van Elsbeke, alias van der Hagen, sa légitime épouse, morte le 19 février 1569. »

Ce Pieter Vrancx, qui se trouve là inscrit sur le même tombeau de famille sans doute, et qui n'était pas artiste, mais marchand, n'est-il point le père de Sebastiaen? Il est vrai que « sa légitime épouse, » madame van Elsbeke, est morte avant la date *présumée* de la naissance de Sebastiaen, qu'on suppose né *vers* 1573 : *vers* 1573 pourrait être 1568 ou 1569. Et puis encore, Pieter Vrancx ne pouvait-il pas avoir eu, entre les années 1569 et 1577, une seconde femme, mère de Sebastiaen?

De plus, M. Kramm, d'après le même manuscrit du conseiller Mols, donne une pièce de quatorze vers composés par S. Vrancx, écrits de sa main en tête du registre de la Violette, et signés S. Vrancx; mais il paraîtrait que, dans le registre de la gilde de Saint-Luc, on trouverait de ses signatures avec l'F, aussi

[1] *Wyckmeester*, maître de quartier, quartinier ou quartenier, fonction d'édilité dans la ville.

bien qu'avec le V. Le conseiller Mols d'ailleurs, et à sa suite M. Kramm, tiennent pour sûr que S. Vrancx et S. Franck ou Francken sont le même. Nous le voulons bien ; mais cependant les preuves ne sont pas décisives, et c'est encore la petite pléiade d'érudits anversois qui pourrait dire là-dessus le dernier mot.

Quoi qu'il en soit, Sebastiaen Vrancx, un fier homme dans le beau portrait de van Dyck, et dont la franche et mâle physionomie concorde bien avec la devise qu'il avait adoptée, le seul Sebastiaen que nous connaissions par des œuvres signées, est un habile peintre, adroit, savant, bon coloriste.

Est-ce qu'il y aurait un *Rubens?* — « portrait de F. van der Linden, » — au musée de Rotterdam? Nous ne l'avons jamais vu, mais nous le rencontrons (nº 275) dans le catalogue de 1859[1], où la petite notice qui accompagne le nom du grand peintre est assez curieuse : « Né à *Cologne*..., a étudié d'après *Tintoretto*. » C'est cependant un Hollandais, M. Backhuizen van der Brinck, l'archiviste de La Haye, qui a prouvé, aux Anversois et aux Colonais se disputant le *berceau* de Rubens, que Rubens était né à Siegen, dans le comté de Nassau. Et, quant à ce rapproche-

[1] Il n'y avait point de Rubens dans le précédent catalogue, et assurément il n'y en a point au musée. Est-ce que ce tableau, attribué maintenant à Rubens, serait quelqu'une des mauvaises copies de son école, classées précédemment parmi les *Inconnus* ?

ment du Tintoret, cité tout seul comme un des *formateurs* de Rubens, il est à la fois très-original et très-juste. Rubens est plus Italien que ne le croient les Flamands : par l'abondance de son génie, par la splendeur de son coloris, il est Vénitien, en effet; et, par le mouvement un peu exagéré de ses tournures, oui, il procède du Tintoretto; la *Chute des anges* de Rubens et le *Paradis* du Tintoret ont bien des analogies dans la recherche du style et dans les contorsions du dessin.

De *van Dyck* nous n'avons qu'une petite esquisse pour le grand tableau dont l'original est à Windsor et dont le duc de Richmond possédait une répétition autrefois à la galerie d'Orléans : Charles Ier d'Angleterre, sa femme et deux de ses enfants. Un pied de haut, pas davantage, au douzième de l'exécution en grand. Le fond n'est seulement pas couvert et les figurines sont campées par quelques touches lumineuses et spirituelles sur de légers frottis. C'est délicieux!

Pourquoi donc le nouveau catalogue écrit-il maintenant le nom de van Dyck à la hollandaise, avec ij au lieu de l'*y?* Chaque peuple devrait garder son orthographe nationale, mais aussi accepter celle des autres peuples, pour les noms et les mots qui lui sont étrangers.

Le *Jordaens* est une acquisition faite en 1852,

magnifique peinture[1], aussi éclatante que les plus beaux Rubens : sujet mythologique par son titre, mais l'aspect du tableau n'est point grec du tout : une grande et grosse femme nue, belle Flamande de la pleine campagne, si ce n'est qu'il lui manque son cotillon rouge, s'est accroupie pour traire une vache; un enfant nu, parmi des monceaux de fruits et des gerbes de fleurs, attend son vase de lait. Ce qui prouve que ce bambino est tout simplement « *Jupiter élevé par les Corybantes*, » c'est qu'il y a sur la droite un vieux satyre et une vieille femme qui peut être ou avoir été une bacchante.

Le *Snyders* a été donné au musée en 1857 ; il doit compter parmi les œuvres importantes du maître, comme dimension[2] et comme qualité. Un cygne, un paon et d'autres oiseaux sont étalés sur une table à tapis vert. Des paniers de fruits, des bottes de légumes, un perroquet, des chiens, tout le contingent de ces grandes compositions décoratives y est. — Snyders aussi, comme van Dyck, est écrit à tort dans le catalogue avec l'*ij* hollandais.

Van Utrecht n'a pas fait souvent des tableaux d'oiseaux en vie. Cette fois, il rivalise avec notre Ja-

[1] 1 mètre 85 centimètres de haut, sur 2 mètres 3 centimètres de large.

[2] 2 mètres 64 centimètres de large, sur 1 mètre 90 centimètres de haut.

como Victor, le Hollandais. Son tableau, de proportion moyenne pour lui[1], représente un coq, une poule et des poussins, effrayés à l'approche d'un épervier. Signé en toutes lettres et daté 1627.

Autre excellent peintre, plus jeune que Snyders et que van Utrecht, qui contribuèrent, au moins par leurs œuvres, à former son talent, Jan Fyt. Mais ce n'est pas à Rotterdam qu'on peut le juger sur un petit tableau d'oiseaux morts.

Le catalogue dit que Jan Fyt est né en 1606, et il ne sait pas la date de mort. 1606 vaut toujours mieux que le 1625 du catalogue de Paris et de la plupart des catalogues de l'Europe. Il faudrait 1609. Nous avons restitué ailleurs[2] la biographie de ce maître, d'après quelques documents empruntés à ses œuvres mêmes et surtout d'après le catalogue d'Anvers.

Gryef encore; mais celui-là est bien inférieur aux trois précédents. Il a de la finesse néanmoins, et il est rare : deux qualités. Son petit tableau avec des chiens et des oiseaux est entièrement repeint.

Quelques sectateurs de Rubens : Cornelis *Schut*, élève direct du maître : des *Enfants* qui jouent au milieu d'un paysage; les figurines sont copiées de

[1] 1 mètre 17 centimètres de haut, sur 1 mètre 30 centimètres de large.

[2] *Galerie Suermondt*, pag. 125-126.

Rubens et le paysage ressemble assez à Brvegel de Velours; — Gerard *Zegers*, élève de van Balen et d'Abraham Jansens, mais c'est Rubens qu'il cherche à imiter : *Vénus et Adonis*, petites figures dans un paysage; — Érasme *Quellin*, ou Quellinus, élève de J. B. Verhaeghe, et aussi de Rubens : l'*Enfant prodigue* en joyeuse compagnie et une *Assomption de la Vierge*, qui paraît n'être qu'une mauvaise petite copie.

On peut admirer Gaspar *de Crayer* au musée de Rotterdam, dans une *Descente de croix*[1], signée DCRAYER.FE., le C accolé au D, et même dans un petit *Calvaire*, sorte d'esquisse très-libre, où le Christ rappelle van Dyck. La *Descente de croix* est une de ces innombrables peintures que de Crayer confectionnait, très-magistralement d'ailleurs, pour les églises et les abbayes; on en retrouve encore, par centaines, dans le Brabant et dans les Flandres. Le tableau de Rotterdam a de fortes qualités, sans être cependant « tout à fait capital dans l'œuvre du *boulanger fait peintre,* » comme dit M. Viardot, qui, sans doute, confond Crayer, le familier de l'archiduc Ferdinand, avec Craesbeck, l'ami d'Adriaan Brouwer.

Sur la date de naissance de Crayer, nous avons

[1] 1 mètre 96 centimètres de haut, sur 2 mètres 57 centimètres de large.

une observation à soumettre aux rédacteurs du savant et consciencieux catalogue d'Anvers, qui, soit dit en passant, ne devraient pas écrire : Craeyer, puisque toutes les signatures originales du maître portent simplement : Crayer.

Ils ont trouvé l'acte de baptême à la cathédrale d'Anvers : 18 novembre 1585. C'est précieux. Mais il ne s'ensuit pas nécessairement que de Crayer soit né dans cette année-là, et l'on a cru longtemps qu'il était né en 1582, date adoptée d'instinct par le catalogue de Rotterdam. Le catalogue de Paris hésite entre 82 et 85. Le catalogue d'Anvers, appuyé sur sa date baptismale, n'a pas hésité à inscrire définitivement 1585.

Eh bien! Anvers a tort, et c'est Rotterdam qui a raison.

Gand, où mourut de Crayer en 1669, a conservé dans son musée[1], assez pauvre d'ailleurs, dix ta-

[1] Il n'y a point de collection, si pauvre qu'elle soit, où l'on n'apprenne quelque chose sur l'histoire de l'art. Le musée de Gand possède d'ailleurs plusieurs belles peintures, outre celles de de Crayer : un grand Rubens, *Saint François recevant les stygmates*, peint vers 1632 et gravé par Vorsterman ; le Louvre en a un dessin terminé pour le graveur probablement ; — un van Utrecht, de premier ordre, et que nous avons cité pag. 150, à propos de celui qui est au musée van der Hoop ; — un *Jugement dernier*, de Michel van Coxcyen ; — un Martin de Vos, signé et daté ; — plusieurs œuvres de Nicolas de Liemaekere, dit Roose, coloriste étrange, qu'on ne rencontre guère que dans les églises flamandes ; — quelques ta-

bleaux du célèbre maître, entre autres un chef-d'œuvre, le *Jugement de Salomon;* plusieurs sont signés comme d'habitude; mais, sur un *Martyre de saint Blaise* évêque, composition gravée par F. Pilsen, voici la signature, parfaitement pure et authentique, en lettres et chiffres très-correctement dessinés : *G DCrayer* (le C posé sur le D et faisant monogramme) 1668. Æ. 86.

En 1668, Gaspar de Crayer avait donc quatre-vingt-six ans : *Ætatis* 86! il a pris soin de le constater lui-même, de sa propre main, comme avait fait le père de son maître précisément, le vieux Michel van Coxcyen, sur son *Calvaire* de Sainte-Gu-

bleaux rares, comme un Peter Boel, d'Anvers : du *Gibier mort ;* — comme un excellent Heda : une *Table avec des vidercomes*, des fruits, et un fond de ciel ; etc.

On récolte aussi dans le musée de Gand des signatures plus ou moins utiles pour certaines biographies, celle-ci, par exemple, qui intéressera le rédacteur du catalogue du Louvre : *F. Duchastel fecit* A° 1668, sur le *chef-d'œuvre* du maître, gravé par L. Vorsterman et par R. Collin : *Cavalcade pour l'inauguration de Charles II*, roi d'Espagne, comme comte de Flandre, en 1666 ; immense composition avec des milliers de figures et plusieurs centaines de portraits des principaux personnages assistant à la cérémonie. Le Louvre a un tableau, non signé, de « François Duchatel, dont la date de mort est inconnue. » On voit, par la signature de la *Cavalcade* de Gand, que le nom doit s'écrire avec un *s*, et que cet artiste était bien vivant en 1668 : c'est un jalon pour aller jusqu'à la date de sa mort.

dule à Bruxelles, peint à l'âge de quatre-vingt-quinze ans! On parle de la vieillesse du glorieux Titien. C'étaient tout de même de rudes hommes aussi que ces artistes flamands des quinzième, seizième et dix-septième siècles!

Gaspar de Crayer est donc né, incontestablement, en 1582. S'il n'a été baptisé que trois ans après, c'est un petit malheur, qui ne l'empêcha pas de faire ses tableaux religieux — aussi bien qu'on pouvait les faire après les déchirements spirituels de la Réformation. Et ce sont probablement ces longs troubles religieux de la fin du seizième siècle, au moment de la Séparation des provinces septentrionales des Pays-Bas, qui expliquent le retard du baptême de notre brave petit Gaspar, destiné d'ailleurs à une si longue vie, durant laquelle il aurait encore eu le temps de se procurer, avec la protection des pieux gouverneurs du pays, le sacrement essentiel du chrétien.

Un élève de Gaspar de Crayer, qui alla s'établir à Gand avec son maître, et dont le musée de Gand possède aussi beaucoup de tableaux, Jan *van Cleef*, montre au musée de Rotterdam un *Joseph avec l'enfant Jésus*.

A présent, nous n'avons plus que les *petits* Flamands : Teniers et ses disciples, quelques égarés dans la *Bande académique* de Rome, et deux Bruxellois, dont l'un même se rattache à l'école française,

van der Meulen, le peintre officiel des fameuses batailles de Louis XIV.

Les *Teniers* sont : un vieux *Joueur de vielle*, insignifiant; et un *Intérieur rustique*, avec huit petits personnages; sur la droite, un chien couché, mais bien éveillé, a le museau plus spirituel que celui de tous ces fumeurs, buveurs et fainéants. Teniers comprenait et exprimait mieux l'âme des chiens que celle des hommes. Simple et large peinture, qui n'est pas cependant de la qualité recherchée.

Je crois bien que, de tous les contrefacteurs de Teniers, un des plus trompeurs est Ferdinand *van Abtshoven*, et que quantité de Teniers consacrés sont de lui. Il n'y a que les hommes d'un vrai talent qui puissent faire illusion complète en pastichant les autres, et Abtshoven est un vrai peintre, très-adroit praticien, et même très-personnel, quand il le veut, dans la mimique et la physionomie de ses héros. Il était d'ailleurs intimement lié avec la famille et tout l'entourage de Teniers. On peut voir, par les baptêmes, si religieusement consignés dans le catalogue d'Anvers, — le baptême se trouve avoir été une institution très-utile pour l'éclaircissement de l'histoire de l'art; n'est-ce pas grâce au baptême des enfants du bon Jan Steen le catholique, qu'on a pu rectifier la date de sa naissance, de son mariage et de sa mort? — on peut voir que Abtshoven, les Teniers, les Brvegel, les van Kessel, étaient presque tous alliés les uns des autres. Par exemple, Ferdinand van

Abtshoven tient sur les fonts de baptême, avec Anne Brvegel, femme de David Teniers, le premier enfant de Jan van Kessel l'Anversois, qui avait épousé Marie van Abtshoven, la sœur de Ferdinand van Abtshoven probablement.

Les tableaux d'Abtshoven sont très-rares, — peut-être parce qu'ils sont devenus des Teniers. Rien à Anvers, ni dans les musées de Belgique; rien au Louvre, rien à Berlin, Dresde, Vienne, Munich, etc. Dans les musées de la Hollande, un seul tableau, celui de Rotterdam, aussi bon qu'un Teniers : *Intérieur villageois;* vieillard courtisant une jeune fille; beaucoup de menus accessoires, lestement peints et bien à leur place.

A David *Ryckaert* on attribue un petit *Fumeur* qui n'est pas de lui.

David Ryckaert, fils de Merten Ryckaert (?), et beau-frère de Gonzales Coques, qui avait épousé une Catharina Ryckaert, est censé élève de Teniers, son aîné de trois ans seulement; mais il ne lui ressemble que de loin. Il s'était formé chez son père sans doute, et il se perfectionna, comme Teniers lui-même, sous l'influence d'Adriaan Brouwer. Il fut doyen de la gilde de Saint-Luc, en 1651. C'est à peu près la date de son meilleur style : à Vienne, deux de ses grands tableaux sont datés de 1648 et de 1649; au musée de Bruxelles, un excellent *Alchimiste* est daté aussi de 1648. Dans les collections particulières,

en Belgique, on rencontre assez souvent de ses tableaux, par exemple un de ses chefs-d'œuvre chez M. Belly, à Anvers. Il n'a rien au Louvre.

Mathieu *van Hellemont* n'est que de la seconde fournée, plus froide, et, lorsqu'il étudia chez Teniers, le vieux maître avait environ la septantaine. Il ne figure pas non plus dans le catalogue de Paris, ni dans ceux d'Anvers et de Bruxelles ; mais la galerie d'Arenberg possède une de ses grandes compositions : *Kermesse* de village, avec de nombreux personnages. A Brunswick, un de ses *Intérieurs* est signé : *M. V. Hellemont*. Son tableau de Rotterdam, *Chimiste* dans un laboratoire, est assez faible.

Enfin, Theobald *Michau*, qui enjambe jusqu'à la moitié du dix-huitième siècle : paysage avec des chaumières et quelques gens de la campagne.

Après les magots de Teniers et de son école, deux Romains : Jan *Miel*, dit *Giovanni delle vite*, membre de la noble Académie de Saint-Luc à Rome, et peintre officiel de la cour de Savoie ; Johannes Franciscus, *van Bloemen*, dit *Orizonte*, membre aussi de l'Académie de Saint-Luc et imitateur du Guaspre, imitateur du Poussin. Ce ne sont pas ces Latins qui manquent jamais au musée de Paris : il a accaparé cinq tableaux de Miel et six de l'*Orizonte*.

Miel et van Bloemen, séparés par un demi-siècle,

n'ont d'ailleurs de commun que leur titre d'académicien. L'un conserve, dans ses petits tableaux, un certain caractère particulier qui le fait reconnaître; l'autre se confond dans la longue queue du Poussin, cette comète incomparable, selon les savants calculs des astrologues de la critique française.

Le musée de Rotterdam a deux pendants de Jan Miel : un paysage italien avec des cavaliers et une *Halte à la porte d'une auberge italienne ;* — deux pendants de van Bloemen : sortes de pastorales arcadiques, avec bergers et troupeaux.

Ce doit être vers 1665, à l'âge d'environ trente ans, que *van der Meulen* fut attaché au service de Louis XIV, et ses représentations des hauts faits du roi commencent, dans la série du Louvre, à 1667; le plus curieux est que cette série ne se termine qu'en 1692, au *Siége de Namur* (nº 313), que van der Meulen aurait peint deux ans après sa mort.

Le tableau de van der Meulen au musée de Rotterdam, petit paysage montagneux, avec des cavaliers escortant un convoi, offre cet intérêt qu'il est daté de la première période de l'artiste : 1661, avant son engagement à la suite du belliqueux monarque qui donnait tant de besogne à ses historiographes sur toile ou sur papier. L'élève de Snayers s'en tenait alors aux fines petites compositions, où il arrangeait ses troupes selon les caprices de la stratégie artiste, purement et simplement. Quand il fallut faire des

portraits de courtisans en chapeau à trois cornes, et des housses à véritables armoiries, et des plans de terrain au lieu de paysages, il devint froid et vide : ce n'est pas sa faute, et peu de peintres ont mieux réussi dans ce genre de narration officielle.

Les batailles sont aussi périlleuses pour les artistes qui s'y hasardent que pour les soldats exposés au feu. Combien de peintres ont succombé sur le champ de Waterloo ! Combien sont enterrés en Algérie ou en Crimée !

Un élève de van der Meulen? Anton Frans *Boudewyns*, né à Bruxelles? en 1660? — Que de points d'interrogation avant de noter son petit paysage, avec des cavaliers, des paysans et des troupeaux !

Deux portraits, datés 1729, sont attribués à « Guillaume Verelst, » sans autre indication. C Guillaume est sans doute de la famille de Simon Verelst, né à Anvers et mort en Angleterre, où il a laissé beaucoup de portraits : un portrait de Mary de Modène, femme de Jacques II, signé : *S. Verelst*, était exposé à Manchester.

La grande école flamande a fini plus tôt même que la grande école hollandaise, puisque Rubens et van Dyck étaient morts déjà en 1640 et 1641. Jordaens, Gonzales et Teniers, dans leurs genres différents, la soutinrent encore jusque vers la fin du siècle. Eux disparus, il n'y a plus rien. Seulement, un

siècle après, en Belgique comme en Hollande, une génération de peintres assez habiles, qui se mirent à copier les anciens maîtres, fit croire à une espèce de renaissance. La Hollande eut les van Strij, les Kobell, les van Os, les Schootel; la Belgique eut Balthazar Ommeganck et quelques autres. Il faut en prendre son parti : Ommeganck est désormais un peintre consacré, et ses œuvres se rangeront dans les collections publiques. Le musée du Louvre en a déjà deux; le musée de Rotterdam en a quatre, et même un paysage par Maria Jacoba Ommeganck, sœur et imitatrice du célèbre Balthazar.

Les Allemands. — Albrecht Dürer! Il n'est pas commun, même dans le Nord. Portrait d'Érasme, qui fut de ses amis. Mais, hélas! c'est une ruine.

Érasme est en buste, au quart de nature, à peu près. Il a une toque noire, un vêtement noir, garni de fourrures. Il se découpe sur un fond verdâtre, d'un ton exquis, ainsi que les noirs. La physionomie, les yeux surtout, sont prodigieux de finesse et d'expression. En haut, à droite, le monogramme du peintre, avec une inscription : *Erasmus,* etc.

A présent, on dirait que cette peinture, entièrement dépouillée, est une ébauche, avec des préparations en frottis pour les couleurs qui doivent devenir fortes... une première ombre du portrait à terminer par des accents décisifs. Mais c'est encore très-beau, même dans cet état de délabrement, et ça nous a

rappelé le superbe portrait du père de l'artiste, appartenant au duc de Northumberland et exposé à Manchester, lequel précisément est resté en ébauche avancée. — On assure que c'est un *restaurateur* de tableaux qui a commis ces dégradations sur l'Érasme de Rotterdam!

Un élève de Dürer, Georg *Pencz,* paraît être l'auteur d'une peinture représentant un *Philosophe dans son cabinet de travail*, le doigt posé sur une tête de mort. Tout tableau où quelque philosophe médite sur une tête de mort est invariablement attribué à Pencz, de même qu'on attribue à Quentin Massys tous les Avares pesant de l'or. Ici, l'attribution à Georg Pencz est assez justifiée par le caractère du dessin et la franchise, un peu sèche, de la couleur dans les rouges de la toque et du vêtement. Une fenêtre ouverte à droite laisse apercevoir un fond de paysage. En haut, sur un cartouche, est une inscription : Homo bvlla, etc. Nous n'y avons pas remarqué le monogramme de l'artiste.

L'attribution à Heinrich *Aldegrever,* autre élève d'Albrecht, d'une *Mise au tombeau,* est plus que douteuse.

Adam *Elzheimer*, quel peintre singulier! Cet Allemand, établi à Rome, et qui n'appartient à aucun école, à aucun système, et qui ne fut jamais un grand artiste, eut pourtant de l'influence sur les plus grands maîtres. Rubens avait dans sa collec-

tion quatre tableaux d'Elzheimer, auquel il semble avoir songé en peignant sa *Fuite en Égypte*, par un effet de nuit, n° 430 du Louvre. Et Rembrandt ne fit-il pas des eaux-fortes « dans le style d'Elzheimer! » Et n'est-ce pas à l'école d'Elzheimer que travaillèrent en Italie beaucoup de Flamands et de Hollandais, entre autres le vieux Teniers, et peut-être Lastman et Pinas, qui se trouvaient à Rome dans le même temps, et qui plus tard communiquèrent à Rembrandt tout ce qu'ils pouvaient y avoir appris?

Il a de l'originalité vraiment, ce Romain de Francfort; il a une certaine fierté dans ses petites figures, une couleur puissante et de l'effet. Oui, Rembrandt avait vu sans doute des peintures d'Elzheimer comme celle qui est au musée de Rotterdam : le *Christ dans le Jardin des Oliviers*. C'est un peu grossier, mais point vulgaire, et presque terrible. Très-empâté dans les reliefs, très-sombre partout. De première impression, on attribuerait volontiers ce tableau à quelque élève de Rembrandt, surtout à Bramer; il est vrai que Bramer, né en 1596, pouvait bien avoir connu Elzheimer, mort en 1620, et peut-être avons-nous tort de rattacher Bramer à l'école rembranesque : peut-être, au contraire, est-ce lui qui, d'Italie où il avait passé toute sa jeunesse, rapporta au jeune Rembrandt des eaux-fortes d'Elzheimer.

Presque tous les catalogues allemands, de même

que les catalogues de Rotterdam et d'Amsterdam, donnent 1604 comme la date de naissance de Johan *Rottenhammer* : Dresde, Cassel, Gotha, etc.; Berlin donne 1608; Vienne aussi, ajoutant, avec un point d'interrogation, 1622, qui, suivant le catalogue de Munich, est la vraie date, « confirmée par les registres mortuaires de la cathédrale d'Augsbourg; » le catalogue de Paris, s'appuyant des mêmes registres mortuaires, et le catalogue de Brunswick, donnent 1623. Munich n'est pas si loin d'Augsbourg que Paris, et probablement la bonne date est 1622. Qu'importe d'ailleurs, puisqu'il s'agit d'un peintre insignifiant? Nous ne nous arrèterons pas à regarder sa *Madone* avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean.

Passons donc à... Grands dieux! nous tombons sur *Denner,* sur une horrible petite tête de fille coiffée de bleu! Ce Denner rendrait méchant, quand on pense que ses œuvres ont du succès auprès d'un certain monde, et que le musée de Paris a acheté récemment un Denner 18,900 francs! Voilà de l'argent bien employé, quand il manque tant de vrais maîtres à la collection du Louvre!

De Denner en Dietrich! Encore, celui-ci, dans ses pastiches, est-il un reflet, bien éteint, de quelques maîtres de qualité. — Finissons là.

Au dix-huitième siècle, il n'y avait plus d'école allemande; il n'y en avait même plus au dix-sep-

tième. L'école allemande n'a eu qu'un moment, l'époque de Cranach, de Dürer et de Holbein, trois grands artistes qui suffiraient seuls à illustrer un pays.

Italiens, Espagnols, Français. — Les Flamands et les Allemands sont mêlés aux Hollandais, dans le catalogue de Rotterdam. Les Italiens, les Espagnols, — et les Français, intermédiaires entre le Nord et le Midi, — sont classés à part. Cette division de l'art septentrional et de l'art méridional, qui avait été adoptée à l'exhibition de Manchester, est approuvable; les ordonnateurs de cette exhibition en tirèrent même des effets très-instructifs, en montrant face à face, sur les deux côtés opposés des salles, les deux grandes familles d'artistes, dans leur développement parallèle.

Ici, comme dans les autres collections publiques ou particulières de la Hollande, il n'y a presque rien des gracieuses écoles méridionales, et le paragraphe ne sera pas long.

Des *Ruines*, de Pannini, — deux paysages de Locatelli, — une petite figure de *Madeleine*, vive et spirituelle esquisse de Benedetto Lutti, — une *Sainte Catherine* du Napolitain Niccolò Lozel di Simon, — une pochade assez grossière, dans le style de Salvator, — et un *Saint Joseph portant le petit Jésus*, attribué à Guido Reni.

Deux faux Espagnols : un *Vieillard à barbe blanche*, très-laid, censé de Ribera; de petits *Mendiants*, copie d'après Murillo; le fond de ciel est peint avec une assez bonne pâte.

Cinq tableaux français : *Port italien*, au clair de lune, par Joseph Vernet; — *Entrée de temple*, par Hubert Robert; — une charmante esquisse, à peine frottée, *Jeune femme* avec un enfant sur son sein, par Greuze; — *Jeune fille* appuyée à une table, sur laquelle des pommes et un morceau de pain; ce tableau, catalogué comme original de Vindrier, imitateur de Greuze, a bien l'air d'être tout simplement une copie d'après Greuze lui-même; — enfin, une *Agar*, dans un paysage montagneux, par François-Xavier Fabre, l'élève de David et le fondateur du musée de Montpellier.

M. Ary Scheffer ayant été classé parmi les Hollandais à cause de son origine, nous avons déjà mentionné précédemment sa *Tète de Faust*.

Les Inconnus. — Point de trouvailles à y faire. Nous en avons déjà extrait le grand tableau de Régents, daté 1653, et qui pourrait être de Mijtens, au sentiment de M. Lamme; nous en avons cité aussi quelques portraits de personnages célèbres. Tout le reste est sans intérêt. Beaucoup de copies des écoles de Rubens et de Teniers, d'autres d'après des maîtres italiens, un bon portrait de l'école de Holbein, une grande pochade, très-vigoureuse, dans le style d'Isack

van Ostade, une belle *Madone* avec l'Enfant (nº 424), des saints peu catholiques, un *Achilles*, vulnérable ailleurs qu'au talon, une *Danaé* sur verre, quelques allégories mythologiques et quelques panneaux byzantins, etc.

Sculpture. — Une tête d'enfant et deux bustes, en marbre; cinq ou six bustes, en plâtre : Rubens, van Dyck, Paul Potter; deux sculptures en bois, du quinzième siècle; une Madone en pierre, du quatorzième, découverte à Arnheim, derrière l'église Saint-Waldburg; une Vénus, sortant du bain, présent de M. Mimaut, consul de France à Rotterdam en 1849; ce marbre a été trouvé, dit le catalogue, à Zifthé, près des ruines d'Athribis : je ne sais pas où c'est, mais, à en juger par les noms, l'endroit ne doit pas être mauvais.

Dessins. — Il a fallu des années pour mettre en ordre et cataloguer cette collection de trois mille pièces, et il n'y a pas longtemps qu'on peut en montrer des cartons aux amateurs recommandés. Je déclare donc que je suis bien loin de l'avoir étudiée tout entière, ni seulement d'en avoir vu les pièces principales. Je n'ai vu que les chefs-d'œuvre exposés dans une salle, et quelques cartons relatifs à mes études particulières sur Rembrandt et son école. Je n'ai même lu tout le catalogue que récemment, à l'occasion de mon travail sur les tableaux.

Effrayé alors des richesses annoncées dans cette collection où abonderaient les grands Italiens, aussi bien que les Hollandais et les Flamands, j'avais résolu de consacrer quelques semaines à examiner en détail ces trésors, — uniquement pour ma propre instruction ; car le compte rendu de trois mille dessins serait impossible, sinon en plusieurs in-folio : le catalogue, extrêmement succinct, contient cent pages in-8°. —Par malheur, on est en train de réparer l'aile du bâtiment où sont les dessins, et cette partie du musée ne sera rouverte que dans quelques mois.

Nous nous bornerons donc à rapporter ici simplement une espèce de statistique très-abrégée, ajoutant tout au plus une note à certaines raretés.

Écoles du Nord. — On trouve en quantité les maîtres suivants : Backhuizen (14, dont plusieurs excellents, à l'encre de Chine), Brvegel de Velours, Hendrik Goltzius, van Huijsum (19, au pastel ou à l'aquarelle, très-beaux), Willem van Mieris, Rottenhammer, les deux Saftleven, van der Ulft, de Vadder, Cornelis Visscher, Waterloo (16), J. B. Weenix (très-belles études de chiens), Jacob de Wit (30), etc.

Douze Adriaan van de Velde ! et vingt et un Willem, parmi lesquels des chefs-d'œuvre : une superbe Bataille navale, à la plume et à l'encre de Chine, de grandes études de riches navires, de petites marines très-fines, etc.— Douze Berchem, à l'encre de Chine

ou à la mine de plomb, quelques-uns de belle qualité.

Dix Rubens! dont quelques chefs-d'œuvre. — Six van Dyck, dont une merveille : le portrait du marquis de Sainte-Croix, léger dessin au crayon noir. — Six Jordaens, dont un dessin capital : Silène monté sur un âne, accompagnée de deux satyres; au fusain sur papier gris. — Neuf Snyders, dont quelques Oiseaux morts, colorés comme une peinture.

Autres maîtres rares, ou de premier ordre : Aalbert Cuijp et son père Gerritsz; Dirk Hals, le frère de Frans; Jan van Kessel d'Amsterdam (cinq paysages); quatre Adriaan van Ostade et quatre Isack; Paulus Potter; trois Jacob van Ruisdael et un Salomon; van Schoorl; Gesina Terburg, la sœur de Gerard; Esaias van de Velde; Philips Wouwerman, etc.

Un Martin Schön, deux Holbein, portrait d'homme et portrait de femme, à la pointe d'argent; six Albrecht Dürer, parmi lesquels trois têtes, d'un grand caractère.

Rembrandt, douze! Quelques sujets de la Bible : Abraham et les anges, Ruth et Booz, une Sainte Famille, une Résurrection de Lazare; un Cavalier; une étude de bœuf; quelques portraits; et un chef-d'œuvre : *le bon Samaritain;* au milieu, le blessé,

torse nu, en lumière, transporté par des hommes; le cheval est vu presque de croupe; sur la droite, à la porte de la maison, deux personnages qui causent. A la plume et à la sépia très-foncée, avec des fonds violents, sombres, magnifiques!

De l'école de Rembrandt : Jacob Backer, Bramer, Gerard Dov, van den Eeckhout, Samuel van Hoogstraeten, Philip Koninck, Lievens, Nicolaas Maes, et vingt-cinq Roghman.

En artistes *modernes*, — depuis le dix-huitième siècle jusqu'à présent, — on remarque : Jan Kobell (23), M. Koekkoek (6), Langendijk (21), M. Leys, d'Anvers, M. Madou, de Bruxelles, Ommeganck (8), P. G. van Os (19), M. Schelfhout, de La Haye (15), J. C. Schootel (25), J. van Strij (14), Cornelis Troost (4), J. B. Scheffer, père d'Arij, etc., etc.

Les Anglais ont aussi leur catégorie : Morland, Smirke, et une douzaine d'autres.

Écoles italiennes. — La nomenclature des Italiens est encore bien plus étonnante : Niccolò del Abbate, Albane, Andrea del Sarto, Bandinelli, des Carrache en quantité (sept Annibal), Corrége! Ribera, douze Guerchin, quatre Guide, Jules Romain, deux Michel-Ange! Paolo Veronese, Perugino, trois Raphael! Salvator Rosa, Schidone, Tintoretto, Titiano! deux Giovanni da Udine, Dominiquin, Vasari,

Daniel de Volterre, etc., etc.!! Je n'ai vu aucun de ces Italiens. Mais je suis bien curieux de voir les Raphael, les Michel-Ange, et Corrége, et André del Sarte, et Titien!

École française. — Tout ce qu'il y a de mieux : Trois Boucher, une Chasse au cerf, de Callot, cinq Chardin, trois Clouet, un Jean Cousin, quatre Fragonard, dont un dessin d'après la *Ronde de nuit*, de Rembrandt, — Lebrun, Mignard, Robert Nanteuil, Puget, six Nicolas Poussin, sept Claude Lorrain! Oudry, les van Loo, deux Wille le graveur, un Watteau, quatre Greuze, et David, et Gérard, etc., etc.

N'est-ce pas à confondre toutes les idées qu'on pouvait se faire d'une collection encore inconnue, et qui cependant égalerait celles de bien des musées distingués, qui les surpasserait même en dessins hollandais, — si le catalogue n'est point trompeur. Nous devons dire que tout ce que nous avons vu — des Flamands et des Hollandais, seulement, — est *vrai* et bon. Cela suffit-il pour juger du reste? Je crois qu'on peut s'en fier à M. Lamme sur l'article de ses Hollandais, sur les Flamands encore et sur les Allemands. Quant aux Italiens, aux Raphael et aux Corrége, le doute est permis : il faudrait voir. Mettons que le rédacteur du catalogue se soit égaré sur les trois quarts des Italiens, et même sur la moitié des artistes du Nord : ce n'est pas probable. Toujours

resterait-il un millier d'œuvres authentiques, plus ou moins curieuses!

Cette collection de dessins vaudrait déjà, à elle seule, « le voyage de Rotterdam, » — sans compter la collection de tableaux, où il y a tant à apprendre sur la généralité de l'école hollandaise.

FIN

TABLE DES ARTISTES

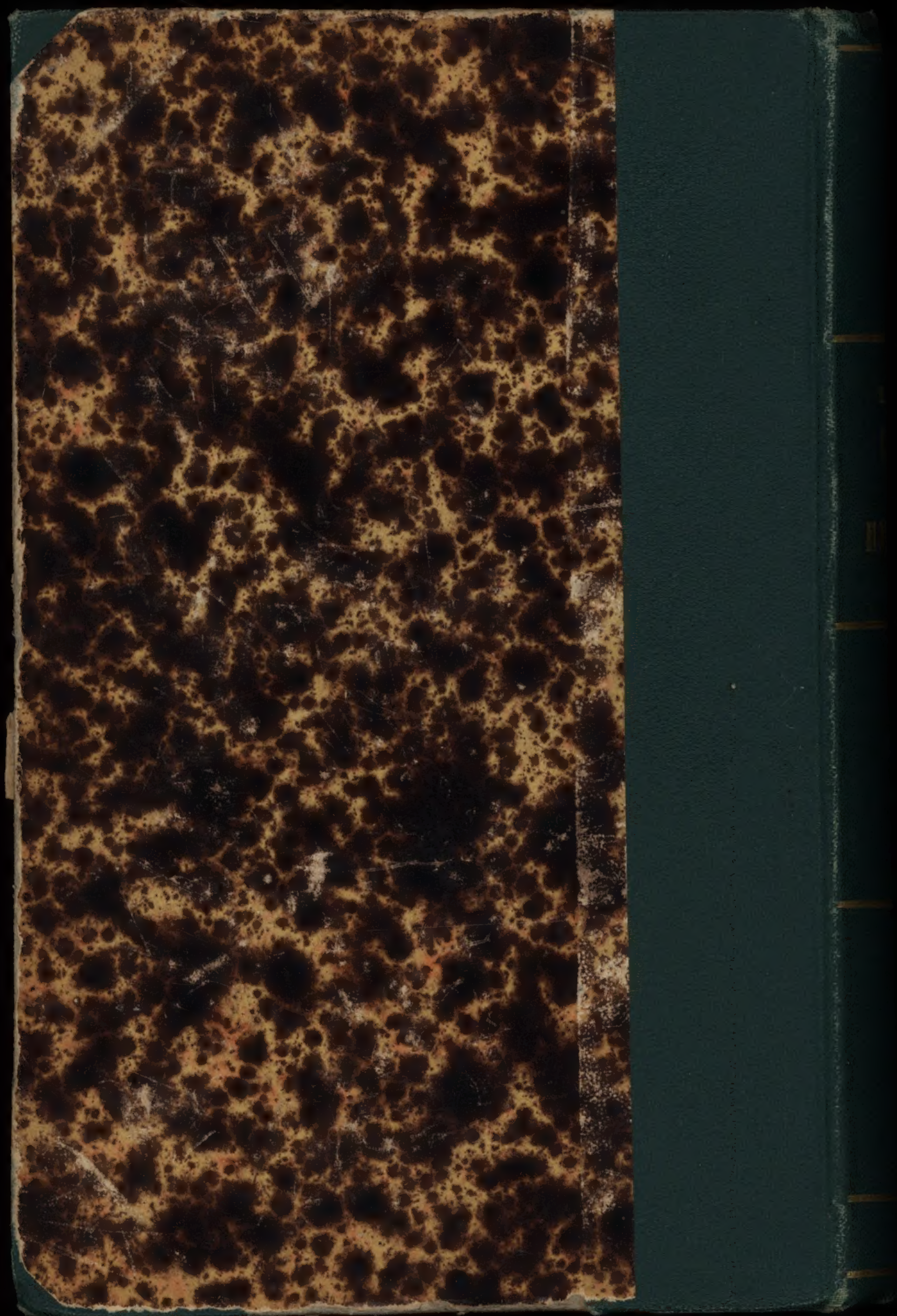
CITÉS DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Cie, 30, rue Mazarine.


CARITAS OMNIA SUSTINET
Per Gloriam et Ignobilitatem: per Infamiam et Bonam Famam
EX-LIBRIS ANDRE BOYER-MAS
Cat. insc. N° 3839/4





W. BÜRGER,

MUSÉES
DE LA
HOLLANDE.